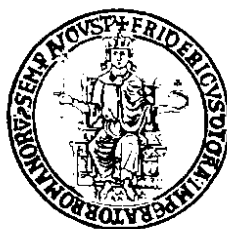


Università degli studi di Napoli Federico II
Polo delle Scienze e delle Tecnologie

Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro

Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e della Città
XXIV Ciclo



**L'architettura di Gino Avena a Napoli
tra primo e secondo dopoguerra:
dalle influenze paterne alle nuove ricerche
sull'abitazione borghese**

Tutor:
Prof. Arch. Alfredo Buccaro

Dottorando:
arch. Marco de Napoli

Sommario:

Introduzione

1 L'opera paterna

- 1.a L'attività e le opere di Adolfo: influenze stilistiche e contributi documentari
- 1.b La formazione della "*Ditta Avena*"

2 La realtà napoletana nel dibattito italiano fra le due guerre

- 2.a Tendenze e protagonisti
- 2.b Lo stile Avena tra neoeclettismo e razionalismo

3 Gli inizi della carriera

- 3.a I rapporti con Lamont Young ed il progetto di metropolitana

4 L'Affermazione professionale: tra neoeclettismo e déco

- 4.a Case di abitazione e ville, Case del Fascio e opifici industriali
- 4.b Il sodalizio con Tommaso Cotronei

5 Gli anni della ricostruzione (1950-1970)

- 5.a I cinema
- 5.b La produzione edilizia
- 5.c Le stazioni della Circumvesuviana
- 5.d I negozi

6 Design e arredamento

- 6.a La tipologia abitativa
- 6.b L'arredamento
- 6.c Il linguaggio decorativo

Apparati

- a. Profilo biografico
- b. Regesto
- c. Schede

Fonti bibliografiche

Introduzione

La finalità prima di questo lavoro di ricerca è approfondire la figura di Gino Avena, figlio del più famoso Adolfo, attraverso la raccolta e la catalogazione delle opere da lui realizzate negli anni che precedono e seguono la Seconda Guerra Mondiale. Uomo nato alla fine dell'Ottocento, personalità poliedrica ed originale, prolifico progettista sensibile al cambiamento del gusto, Gino Avena si può annoverare fra le figure di spicco che hanno contribuito a dare alla città di Napoli un'immagine architettonica di qualità all'interno del suo panorama cittadino. Di lui tuttavia poco si conosceva; ignota (fino ad oggi) la sua data di morte, sconosciuta la sua formazione: in alcune realizzazioni si firma "ingegnere", in altre, "architetto", in altre ancora "Ing. Arch. G.A.". Molte sue opere aspettano di essere riconosciute ed altre sono andate inesorabilmente perdute e rischiano di cadere nell'oblio. L'attenzione della critica si è soffermata soprattutto su alcuni suoi lavori più noti - individuati dagli occhi attenti e curiosi di architetti, storici e progettisti che ne hanno percepito il loro originale ed elegante aspetto - e ne ha rivalutato l'importanza solo sul finire del secolo scorso, inserendoli tuttavia come citazione, all'interno di un discorso architettonico più ampio e generico e in un contesto temporale limitato o di settore.

Sebbene sia stato riconosciuto dai contemporanei come un professionista capace, colto e di grandi qualità estetiche, Gino Avena non può essere però considerato un *maitre à penser*, in quanto non risulta sia stato guidato da alcun approccio teorico, né esistono o si conoscono motivi ispiratori che lo hanno portato a realizzare opere così singolari da originare un suo personale seguito. Inserito quasi naturalmente in un contesto signorile, facilmente legato a rapporti con la società altoborghese ed in ambienti politici favorevoli, Gino riuscirà da subito a dar voce ai gusti di una classe agiata che, in molti casi, ancora oggi continua a volersi auto-elogiare ed autorappresentare.

Apprende giovanissimo, nel periodo di tirocinio col padre, i segreti del comporre e le tecniche di cantiere. Arricchisce così la sua cultura vigile e subito matura, sintetizzando sia la straordinaria tradizione antica del costruire napoletano sia l'urgenza di una reinvenzione linguistica a passo con i tempi. Nelle sue prime realizzazioni, ancora legate allo stile neoclettico, l'architetto ripropone, a volte per allusioni ma più spesso per esplicite citazioni, la tipologia e la caratterizzazione progettuale tipica del

costruire paterno: si pensi ad esempio all'uso del bugnato graduato, del rivestimento in mattoni, dei bow-window ecc., sui quali però ritesse le proprie più originali declinazioni, concentrandosi sull'ornato e sul particolare decorativo materico. Questa cifra stilistica, così ben definita e virtuosisticamente arricchita di dettagli vivaci ed innovativi, finirà tuttavia per limitare l'orizzonte di Avena, ma anche a far sì che al suo interno, l'architetto possa svolgere con continuità e con profitto, un suo itinerario evoluzionistico, anche epurativo a volte, ma sempre accompagnato da una originalità di fondo, che avvolge e condiziona le forme tanto degli spazi architettonici, quanto degli arredi da lui progettati.

Gli inizi della sua carriera sono segnati anche da forti dubbi in campo artistico e da grandi contrasti personali dal punto di vista della scelta professionale. Riguardo la questione stilistica, nei primi tempi egli oscillerà fra l'impostazione neoecclettica di tipo tradizionale ed una personale interpretazione del linguaggio moderno, particolarmente vicina alle avanguardie del secondo Futurismo e al Déco. Dal futurismo di Balla, Depero e Prampolini, Avena apprenderà l'estetica della *macchina*, le linee spezzate delle superfici, la rotondità dei volumi e delle forme. Queste ultime, che esprimeranno un certo tipo di architettura soprattutto negli anni Trenta e Quaranta del secolo, da un lato risponderanno in pieno al gusto e allo svago della media ed alta borghesia del tempo, dall'altro manifesteranno il totale disimpegno verso le forme severe di un certo razionalismo imposto dal regime imperante. In Avena, le linee curve e aerodinamiche saranno un punto fermo della sua produzione e non verranno mai abbandonate. Queste infatti non rispondono solo ad un'espressione della moda del tempo, ma ad un'inclinazione progettuale del tutto personale, associata psicologicamente anche alle rotondità della sua principale passione oltre la musica: le donne! In campo professionale l'architetto è oltremodo segnato dal dilemma sulla scelta di essere ingegnere o architetto. Per capire il carattere di fondo dell'architettura di Gino, è necessario ricordare che egli non troncò mai le radici della sua formazione giovanile, legata inesorabilmente alla prolifica figura di Adolfo Avena, suo padre. Le sue prime esperienze sono dunque rivolte sia alla collaborazione progettuale con il genitore e con i fratelli, in campo edilizio sia, parallelamente, in campo ingegneristico-strutturale, nel disegnare impianti legati alla produzione industriale e bellica nonché sistemi infrastrutturali da realizzare in ambito urbano. Il suo nome così si lega a personalità di spicco quali Lamont Young, con il quale collaborerà

per la realizzazione del suo più ambito progetto, la metropolitana e l'ing. Rodolfo Stoelker, per la costruzione di capannoni metallici per l'impianto industriale dell'ILVA di Bagnoli e per il Silurificio di Baia. Non si esclude un'eventuale influenza di questo progettare *meccanico* sul modo poi di concepire la modernità della sua architettura, legata, come accennato in precedenza, non solo ai precetti futuristi ma anche ad un successivo gusto Déco che si esprimerà principalmente sul contrasto delle forme geometriche dei suoi elementi architettonici (balconi ottagonali come bulloni, superfici seghettate come ruote dentate d'ingranaggi o fasce verticali di prospetto come cinghie di motori a scoppio) piuttosto che ad applicazioni decorative formali ed eccentriche, tipiche di quel periodo. Questa esperienza nel campo delle infrastrutture, gli tornerà comunque utile negli anni maturi quando sarà chiamato a realizzare le stazioni di Meta e Seiano della linea Circumvesuviana. Con animo volenteroso, cercherà dunque di trovare una strada autonoma e, nello stesso tempo, complementare all'operato familiare, utile a diffondere il nome degli Avena anche nel campo industriale e infrastrutturale. La carriera ingegneristica, esercitata fino agli inizi degli anni Trenta del secolo, sarà, soprattutto dopo la partenza di Stoelker per Roma, tralasciata per dedicarsi alla progettazione edilizia ed affermarsi definitivamente come architetto. Risale al 1931, il suo primo incarico, volto a ridisegnare la facciata di un palazzo da realizzarsi a via Luigia Sanfelice. Il suo legame con i repertori della tradizione, filtrati dalla cultura e dalla sensibilità paterna, lo portano, soprattutto agli inizi della sua carriera, ad essere seguace di una certa idea di architettura, dei suoi valori simbolici e della sua incidenza nel contesto urbano, tanto da inserirsi, puntualmente, ancora nel filone neoecclettico italiano, ben rappresentato nei primi trent'anni del secolo da personalità quali i Coppedè, Arata e Mancini. Nella sua produzione non mancherà anche un qualche rapporto con il Modernismo. Egli infatti assunse più volte cadenze, stilemi e motivi desunti dal repertorio a volte secessionista a volte floreale, che verranno in seguito sottolineati quando si tratterà di esaminare da vicino alcune sue opere. Tali elementi decorativi tuttavia, per la loro obbiettiva esiguità e la scarsa incidenza nel contesto, non ebbero il potere di condizionare la fisionomia generale dell'opera di cui entrarono a far parte, anche se è doveroso menzionarle, fosse soltanto per indicare le fonti personali d'ispirazione o l'indole dell'architetto. Alcune forme figurative di tipo floreale sembrano far parte della sua natura, soprattutto se si pensa che si ritroveranno particolarmente evidenti anche nelle ultime

realizzazioni, segno questo che testimonia la sua vera essenza di decoratore, di artista di stile e d'immagine, legato, anche nella scelta materica degli elementi utilizzati, in architettura quanto nel design, ad una frivola volontà di auto-elogiarsi attraverso essi. Ad ogni modo, la questione risulta più vasta e coinvolge l'interpretazione globale dello stile Avena che sembra prendere spunto da più movimenti: da quello neoecclettico a quello del Novecento milanese di un Muzio o di un Ponti con Lancia, fino a giungere ad un Déco oltre tempo. In realtà si deve parlare di una specie diffusa, di un'atmosfera, di un'idea legata al protorazionalismo, che abbraccia i diversi stili e che si orienta però più sull'architettura di Hoffmann che a quella di Otto Wagner. Sicché il repertorio decorativo che Gino adopera nelle sue opere migliori, è del tipo che, passando per il secessionismo hoffmanniano, giungerà al moderno con motivi lineari a onde secche e simmetriche, tratti a serpentina, bordi ondulati o scanalati, ovunque quadrettature, andamenti a zig-zag, rigidi geometrismi sia all'esterno sia all'interno, che sono costantemente presenti nella sua produzione.

Nell'ottica in cui l'Italia si ritrova agli inizi degli anni Trenta a dover fare i conti con il movimento razionalista ed il concetto dell'*existenz minimum*, Napoli, rispetto alle altre città italiane, risulta ancora radicata ad un certo tradizionalismo decorativo di bottega e ad un'impostazione architettonica legata alle vecchie dottrine ottocentesche.

All'interno del nascente dibattito culturale nazionale, fra i cultori della nuova architettura e i tradizionalisti, avveniva spesso che si reputavano moderni sia coloro che, con lo sguardo proteso al futuro, cercavano una forma espressiva nella linea dell'«ornamento e delitto», sia quanti la individuavano nella direzione dell'«ornamento e diletto», protesi verso la continuità con la tradizione¹. Avena si collocherà, ad un certo punto della sua carriera, in modo equidistante fra i due poli, orientando la sua ricerca verso una *modernità decorativa*: ovverosia l'articolazione dei volumi, le forme geometriche dei balconi, dei bow-window, le logge, le nicchie ecc. , o gli articolati rivestimenti con piastrelle in klinker, mattoni, marmo o mosaico, contribuiranno a determinare la novità formale del rinnovato progetto.

Anche la clamorosa speranza razionalista di avere un'architettura nuova per una società allo stesso tempo industrializzata ed omogenea, non è certo il sentimento che pervade l'opera di Avena. Egli, infatti, è in armonia con

¹ Cfr. A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura, Napoli 1930-1940*, Paparo Edizioni, Napoli 2009, p. 17.

se stesso quando progetta architetture di lusso o comunque di grande impegno economico, per una clientela ricca o alto borghese. Questo fenomeno di classe, affermatosi soprattutto con la fine dell'Ottocento, tesse a distinguersi e ad avere coscienza di sé attraverso la costruzione di residenze differenziate nello stile e nel gusto e ciò caratterizzerà la consuetudine, ispirata anche da interessi economici, di abbandonare gradualmente il centro storico per trasferirsi in quartieri residenziali periferici di nuova formazione, quali per esempio il Vomero e Posillipo a Napoli. Il percorso culturale della borghesia cerca una propria fisionomia simbolica nella scelta di uno stile appropriato ed Avena tenderà a divenirne l'interprete attraverso una rappresentazione del costruito del tutto individualista e formalmente a passo coi tempi. I committenti di Gino, che sono per di più banchieri, proprietari terrieri, armatori, industriali o infine commercianti, non hanno difficoltà, quando è il caso, di profondere denaro per avere abitazioni ampie ed esclusive, azzardando nelle forme gli stilemi di una nuova moda, che combini i collaudati formulari della progettazione tradizionale con quelli più accattivanti del gusto moderno. E' un modo di pensare questo, che pervade nella maggioranza: nell'ambito napoletano saranno infatti pochi gli illuminati committenti, come il dott. Augusto Oro o i Savarese, che videro nella realizzazione delle loro abitazioni per opera di Luigi Cosenza, un'opportunità di svecchiare il volto cittadino attraverso un'architettura che fa uso di una estrema limpidezza di linee, dell'accostamento di volumi puri e di una grande sobrietà di facciate e di interni.

Oltre i confini napoletani si deve poi ricordare che lo stesso "Gruppo 7" troverà grandi difficoltà a diffondere le sue idee innovatrici e comunque queste, per ottenere un certo consenso, saranno affiancate a concetti puristi legati alla mediterraneità e alla spontaneità dell'architettura povera, quella, per intenderci, fatta *senza architetti*.

La mancanza di Avena alla partecipazione di concorsi pubblici, lo escluderà da qualsiasi dibattito stilistico e politico. Il clamoroso esito del concorso per la nuova stazione di Firenze, vinta nel 1932 con grandi difficoltà e scandalo dal gruppo capeggiato da Michelucci, sembra non toccare l'interesse o la curiosità dell'architetto. Egli, per una sorta di negligenza congenita, non amava poi essere trascinato nella competizione o doversi confrontare con altri colleghi per realizzare un unico prodotto. Questo aspetto della sua personalità farà sì che la sua produzione risulti essere lontana da un qualsivoglia condizionamento politico, da canoni

estetici da rispettare o dalla tipizzazione classica di forme alla Piacentini. Avena si dedicherà esclusivamente alla libera professione in modo autonomo e secondo i propri tempi, anche perché il lavoro, così come la clientela, non gli mancava mai.

E' possibile individuare nell'uso sistematico di qualche elemento o in alcuni dettagli costruttivi presenti in molti edifici di sua progettazione, le caratteristiche peculiari del suo stile, ovvero: balconi ricurvi, angoli smussati delle bucatore, superfici rivestite in mosaico vitreo verde o con maioliche di manifattura artistica, intonaci rastremati o tagliati a riquadri, presenza di fioriere o pergolati in cemento, motivi decorativi a *doppio uncino* in ferro lavorato o disegnato su vetro, cornici in stucco a coppa con luce soffusa all'interno, finestre ad oblò, ringhiere in ferro tubolare, applicazioni in rame sagomato, ecc..

Questo stile, fitto di così tanti elementi, suscita nei casi più eloquenti un risultato ricco di fascino: si guardi ad esempio come il suo intervento dia vita alla banale impostazione progettuale prevista dall'ing. Spagnolo per il palazzo di via Porpora o alle soluzioni apportate nel definire esteticamente il famoso Palazzo Panorama. Ancora oggi, sebbene un po' alterati da moderni interventi incongruenti, questi edifici presentano una certa grandiosità e originalità sempre attuali. Il lavoro di ricerca archivistica ha permesso tuttavia di constatare un aspetto importante che ridimensiona l'entità del suo operato in diverse costruzioni: egli infatti contribuirà, in molti casi, con il suo personalissimo stile, al successo di un'opera apportandovi soprattutto una miglioria estetica attraverso il ridisegno della sola facciata e/o androne. Ciò avverrà soprattutto nelle opere progettate in collaborazione e negli edifici di reddito, costruiti da imprese edilizie o da società anonime immobiliari, per cui Avena sarà chiamato a realizzare la "maschera" urbana, risolvendo quindi non solo i problemi di ambientamento e di rappresentatività, ma anche quelli di valorizzazione commerciale. Non stupirà quindi se si parlerà il più delle volte di architettura di epidermide e non di composizione architettonica e ciò perché, da un lato, manca in alcuni casi in archivio una documentazione completa che possa aiutarci a descrivere anche le forme organizzative degli interni, dall'altro perché la stessa committenza preferirà spesso sostituire, a licenza approvata ed in corso d'opera, l'originario disegno di progetto con quello più accattivante del colto e aristocratico architetto, apportando all'edificio un aumento di valore e di prestigio. La capacità progettuale di Avena risiederà anche nel saper conciliare l'impiego di

materiali e tecniche moderne per le strutture ed i rivestimenti con elementi decorativi propri dell'artigianato a cui si appoggerà sempre per la decorazione dei suoi interni.

Sarebbe però ingiusto o troppo semplicistico tacciare la figura di Avena come semplice decoratore di facciate. Sebbene la sua natura prettamente compositiva abbia condizionato la sua vita e predomini su tutta la sua produzione, sarà la formazione di ingegnere, e non quella di artista decoratore, a dare completezza e carattere alla sua competenza professionale.

Gli apprendimenti strutturali e tecnici acquisiti durante il periodo universitario e di apprendistato cantieristico, uniti alle personali doti di creatività, gli consentirono, infatti, di avere una certa dimestichezza delle regole strutturali e di poter osare anche nella definizione di arditi profili architettonici, spesso caratterizzati da pareti curve o finestre angolari circolari o a spigolo vivo, sorrette da travi diagonali o spezzate. La sua indole ingegneristica si può notare anche nel tipo di rivestimento che egli applica nelle sue opere mature. In esso infatti non vi è alcun richiamo figurativo, né alcuna sovrapposizione di decorazioni applicate, ma è l'elemento stesso a fare sfoggio di sé, attraverso l'esposizione della materia di cui è composto. Materiali prefabbricati quali il clinker, i tubolari ferrosi o il vetrocemento, quelli industriali o artigianali realizzati *ad oc*, come i mattoni di pasta blu, i rivestimenti e le forme in cemento o in maiolica, infine quelli di tipo tradizionale quali la pietra, il rame, il bronzo o il ferro, vengono combinati per creare motivi geometrici astratti, oppure applicati per dare con il loro colore, la loro forma o la loro composizione materica, maggiore enfasi al tutto, come in una sinfonia musicale. Perché Avena, oltre ad essere un valido architetto, era anche un eccellente musicista di pianoforte e violino. Con questi strumenti infatti realizzò, soprattutto durante il periodo di guerra, numerose romanze e composizioni per canzoni che furono trasmesse dalla EIAR nel 1946 e pubblicate dalla casa editrice Bideri nel 1950.

Ritornando all'architettura si deve dire che anche quando il movimento razionalista e funzionalista prenderà il sopravvento negli anni Cinquanta, l'arte di Avena sembrerà persistere.

L'architetto sarà infatti un ostinato *sopravvissuto* alla furia iconoclasta del nuovo movimento che, già a partire dagli anni Trenta, tese a stagliarsi contro qualsiasi tipo di forma ornamentale. Certo, il suo modo di comporre architettura subirà nel corso degli anni delle variazioni ed alcune

semplificazioni stilistiche per adattarsi ai tempi, ma su tutte non mancherà mai la sua personale impronta decorativa, spesso anche un po' frivola. Questa *ars combinatoria*, propria dell'architetto, può dirsi la quintessenza dello spirito eclettico che perdura ed esprime quella concezione ancora tutta ottocentesca dell'artista inteso come artigiano, ovverosia unico e solo creatore di emozioni e di bellezza. Tale pensiero si sposa per certi versi con il punto di vista propugnato da William Morris che perseguiva lo scopo di conciliare la vita del singolo con il lavoro e mirava di fare di ogni lavoratore un artista nel proprio campo.

Nel secondo dopoguerra Avena realizzerà un'architettura che, se si tralascia quella popolare, ricorre nuovamente a rivestimenti materici, superfici smussate alla Carlo Mollino e ringhiere elaborate, ma inserite su volumi più compatti, sempre meno movimentati dalle masse architettoniche. Fra le sue più originali innovazioni si deve ricordare il suo primato nell'intuire la potenziale espressività architettonica della maiolica applicata sui fronti dell'edilizia privata. Il suo originale intuito molto probabilmente fu il frutto di una suggestione, legata ai costanti riferimenti apportati da Gio Ponti sulla rivista *Domus* a quest'arte e ai suoi numerosi artisti. Come molti altri suoi colleghi, si lascerà travolgere dall'ondata speculativa che imperversava in quel tempo cedendo, insieme al fratello, alla demolizione della villa di famiglia, interessante esempio di palazzina realizzata nei primi anni del Novecento dal padre Adolfo, per sostituirla insieme al rigoglioso giardino, con un casermone di sproporzionate dimensioni le cui nuove forme, previste in un primo tempo dall'architetto, saranno in seguito totalmente stravolte dalla subentrata impresa appaltatrice. Quando gli orientamenti culturali si rivolgeranno alla produzione abitativa di tipo popolare e la ricostruzione inizierà a ritmo serrato a fare il suo corso, lo slancio vitale di Avena si sarà già affievolito. Di fronte all'esecuzione di un massivo numero di costruzioni sempre più schematiche e semplificate, i suoi pochi progetti di carattere popolare sembrano non avere eco rispetto alle nuove soluzioni qualitativamente evolute apportate da Luigi Cosenza a viale Augusto, da Carlo Cocchia e Giulio De Luca alla Loggetta ed in parte da Marcello Canino al Traiano, mentre maggiore successo avranno degli interventi puntuali quali le sue numerose sale cinematografiche ed i progetti di locali e negozi di lusso. In modo ancora più efficace l'arte creativa dell'architetto verrà espressa nelle ristrutturazioni interne di numerosi appartamenti di personalità altolocate e nella progettazione di ville, site sia a Napoli che fuori città. In esse Avena

si sentirà libero di poter esprimere maggiormente la sua creatività giocando sulla ricchezza dei materiali utilizzati quali gli stucchi, i pavimenti, gli infissi ed i mobili appositamente studiati per quei luoghi. Ancora una volta l'originalità degli spazi è data dalla combinazione *incastonata* di ambienti dalla diversa superficie e forma, da pareti spigolose, trasversali o ricurve, secondo una composizione meccanicistica mai abbandonata, molto vicina a quella utilizzata da Gropius per casa Kallenbach (1921-22).

Degno di nota è anche il suo tratto grafico. Se si esclude il disegno prospettico della facciata del palazzo in via Luigia Sanfelice, ci si accorge che la tendenza successiva di Avena sarà quasi sempre quella di non utilizzare linee sottili di china o di penna. I suoi disegni infatti sono sempre un po' "abbozzati", trattati con una matita doppia, come quella del carpentiere, dalla punta grassa e porosa, da cui trapela solo in parte la complessità dell'effetto conclusivo che avrà l'opera una volta terminata. Quest'abitudine al tratto doppio, oltre a far intendere una rapidità di esecuzione che non lascia spazio a virtuosismi stilistici e grafici, sembra voler celare anche le vere intenzioni dell'architetto, esprimibili attraverso dettagli architettonici che solo in cantiere troveranno la loro vera espressione e ricchezza, nella definizione del materiale utilizzato, nei colori e nella forma adottata. Il disegno di Avena è inoltre sempre inserito in un contesto spaziale ricco di essenze arboree e di piante. Il suo voler rappresentare ad esempio le fioriere o la vegetazione rampicante che si inerpica tra i pergolati o i pilastri delle sue architetture, esprime un *surplus* decorativo che non rientra nel modo di presentare i grafici da parte dei nuovi progettisti, intenti a realizzare architetture dalle linee sempre più essenziali. Alla domanda fatta da un'intervistatrice per un quotidiano locale, qualche anno prima della sua scomparsa, riguardo a quale consiglio dare ai giovani che volessero intraprendere la carriera di architetto egli così rispose: "*L'unica cosa che posso consigliare è di studiare bene tutti gli stili architettonici, capirne il significato, scoprirne le derivazioni, per ricavarne poi uno ancora più solido e soprattutto personale.*"². A conferma di quanto è stato detto occorre in conclusione ricordare come lo stesso Gino Avena amava definirsi: *un progettista e direttore di costruzioni di lusso* ed è in questa veste che si vuole tramandarne il ricordo.

² C. Fidora, *L'impronta di Gino Avena su molti edifici vomeresi*, in «Corriere del Vomero», Anno 2, n.3, 15 febbraio 1978, p.7

1. L'opera paterna

1.a *Le influenze stilistiche di Adolfo Avena: nuovi contributi documentari*

L'affacciarsi di Gino Avena nel panorama architettonico napoletano non poteva non risentire dell'influsso della forte e carismatica personalità paterna, che influenzerà naturalmente anche la formazione dei suoi fratelli maggiori, tutti votati alla progettazione.

L'architetto Adolfo Avena nacque a Napoli il 27 settembre 1860 da Carlo, docente universitario di matematica e cartografo e da Clementina Fiorelli, sorella dell'illustre archeologo Giuseppe³. Si laureò nel 1884 presso la Real Scuola di Applicazione degli Ingegneri di Napoli e si inserì subito nel dibattito che interessava lo sviluppo urbanistico della città, colpita in quello stesso anno dall'epidemia di colera. In ambito professionale, la sua attività abbracciò diversi campi operativi. Nel settore urbanistico eseguì, appena laureato, la triangolazione ed il Piano Regolatore del Comune di Barra⁴ ed in seguito, quello del nuovo rione Vomero. A venticinque anni, insieme a Stanislao Sorrentino, propose al Consiglio degli Ingegneri e a quello Municipale una sua originale idea per conciliare le annose esigenze di viabilità urbana con la tutela e la valorizzazione del tessuto cittadino: una prima ipotesi di funicolare aerea, retta da piloni in ferro - di cui uno in muratura⁵ - e travature reticolari, munito di ascensore e collegamenti telefonici tra le stazioni, che avrebbe collegato via Toledo con il Corso Vittorio Emanuele passando per i Quartieri Spagnoli e permesso il godimento del panorama durante il percorso⁶. Il disegno di progetto dei due ingegneri napoletani sarebbe stato rispettoso dell'abitato sottostante, ma sarebbe risultato visivamente assai imponente rispetto al morbido e degradante panorama cittadino. Nonostante ciò, l'ipotesi strutturale ottenne fin da subito ampio consenso sia della maggioranza dei cittadini, sia del Collegio degli ingegneri e architetti.

L'attenzione che Sorrentino e Avena mostrarono nella descrizione della fattibilità del progetto, inserita nel volume *Di una funicolare aerea tra via Roma ed il corso Vittorio Emanuele, progetto di Stanislao Sorrentino e*

³ La statua dell'archeologo, vicino al museo civico di Pompei, venne abbellita da una corona di bronzo progettata dal nipote Adolfo in segno della sua riconoscenza.

⁴ Cfr. in R. De Fusco, *Il Floreale a Napoli*, E.S.I., Napoli 1959 (II ed. 1989), p. 126.

⁵ G. Alisio, *Infrastrutture a Napoli. Progetti dal 1860 al 1898*, catalogo A.N.I.A.I., Napoli 1978, p.23-25.

⁶ U. Carughi, *Sperimentazioni dei materiali e nuove tecnologie*, in *Civiltà dell'Ottocento*, catalogo mostra, Electa Napoli, ivi 1997, p. 148.

*Adolfo Avena*⁷, da eseguirsi mediante struttura metallica intelaiata, era precisa in tutti gli aspetti: da quello strutturale - facilità di montaggio di elementi in serie, calcoli e grafici delle sollecitazioni - a quello economico ricettivo (vengono considerate sia le spese, abbastanza esigue per un'opera pubblica del genere, sia i benefici economici che questa poteva apportare al comune come mezzo di rapido trasporto anche turistico)⁸. Tali valutazioni si riallacciavano perfettamente a quelle osservazioni che Cottrau esternò nel testo *Sulle Ferrovie comunali e provinciali da costruirsi in Italia*, del 1865, ovvero: “il primo scopo da raggiungersi in una ferrovia è quello di coprire le proprie spese...; ed è solo quando l'importanza di una linea si stabilisce proporzionalmente a quella del traffico che essa è destinata ad operare, che si può ottenere questo equilibrio indispensabile fra le spese di primo impianto, esercizio ed ammortizzazione e gli introiti annuali”⁹.

A questa proposta seguirono altre, questa volta in autonomia, dal 1886 al '93¹⁰, sempre più articolate e documentate con pubblicazioni, mirate anche a prolungarne il tratto, ai fini di collegare, su viadotti metallici a doppio passaggio, l'allora nascente quartiere del Vomero con il vecchio centro urbano. Il programma, che sarebbe stato finanziato da Eiffel, non ebbe seguito per le ripetute crisi del Consiglio comunale¹¹. Sebbene quindi siano rimasti tutti sulla carta, questi progetti testimoniano le capacità progettuali e la versatilità del giovane Avena, assertore delle potenzialità dei nuovi materiali costruttivi quali il ferro, nonché la sua fiducia nel progresso urbanistico di Napoli e la sua valorizzazione paesaggistica. Quest'ultima convinzione lo porterà anche a sviluppare progetti così utopici da accomunarli spesso al pensiero di Lamont Young e allo scrittore Giulio Verne. Singolare fu ad esempio la sua ipotesi, nel 1891, di realizzare un ascensore curvo in ferro che, accostato esternamente

⁷ S. Sorrentino-A. Avena, *Di una funicolare aerea tra via Roma ed il corso Vittorio Emanuele, progetto di Stanislao Sorrentino e Adolfo Avena*, Tipografia Economica, Napoli, 1885.

⁸ Dai grafici allegati si notano i dettagli tecnici di montaggio ed i diagrammi dei momenti flettenti e torcenti, nonché i meccanismi tecnici dei macchinari, la sezione della cabina trasporto ed il bel prospetto illustrativo.

⁹ U. Carughi, E. Guidi, *Alfredo Cottrau 1839-1898*, Electa Napoli, ivi 2003, p. 18.

¹⁰ Le ipotesi progettuali risalgono con precisione agli anni 1885-1886-1890-1893. La descrizione di quella del 1890, *Progetto di una rapidissima comunicazione tra la Galleria ed il Corso Vittorio Emanuele e del completamento dell'angolo via Roma - S. Brigida*, è presente nel testo di G. Alisio, *Infrastrutture...* cit., p. 50-51.

¹¹ A. Gambardella, C. De Falco, *Avena architetto*, Electa Napoli, ivi 1991, p. 77 e U. Carughi, *La Galleria Umberto I. Architettura del ferro a Napoli*, F. Di Mauro Editore, Napoli 1996, p. 34.

alla Cupola di S. Pietro in Vaticano, avrebbe dovuto raggiungere in sommità, la sua lanterna¹².

Il suo esordio professionale fu comunque duplice: il parallelo interesse per il patrimonio storico-artistico lo vede conciliare l'innata passione per l'ingegneria strutturale con la ricerca storiografica sui monumenti del Meridione. Assunto giovanissimo nel Ministero della Pubblica Istruzione, Avena ne diventerà prima funzionario (1886-1899), poi Direttore (1899-1908) e infine Soprintendente (1908-1910). Il costante studio storico degli edifici da restaurare, la conoscenza approfondita delle opere da tutelare e conservare, uniti alla sensibilità di un appassionato amante della città natia, spingono l'architetto, fin dai primi anni di servizio, a denunciare lo sventramento e la distruzione di parte del patrimonio artistico ed architettonico previsti per Napoli nel piano di Risanamento. In questa occasione, per conservarne la memoria storica, rileverà, con magistrale cura ed attenzione, alcuni dettagli architettonici, alcune cornici e portali medievali e rinascimentali cui si prevedeva la demolizione nel corso dello sventramento.

A quegli anni risalgono anche i progetti di restauro dell'abside della chiesa di S. Lorenzo Maggiore ed alcuni rilievi del Maschio Angioino, che verranno elogiati da Benedetto Croce ed in seguito presentati all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898 e all'Esposizione di Parigi del 1900¹³. Questi rilievi permetteranno in seguito allo stesso Avena di eseguire in breve tempo, dal 3 agosto 1903 al 3 agosto 1904, il più grande e delicato intervento di restauro dell'epoca, ovvero quello sull'Arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona, operando un accurato esame critico ed un delicato consolidamento dei blocchi scolpiti in marmo¹⁴. Questo periodo di febbrile attività di tutela e di ricerca, finalizzata alla pratica del restauro, vedrà anche la divulgazione a carattere scientifico dei risultati raggiunti attraverso le svariate pubblicazioni - si pensi ad esempio alla monografia *Monumenti dell'Italia meridionale* edita nel 1902, arricchita da ben cinquantaquattro disegni e schizzi dell'autore - ed articoli, che l'architetto scriverà in riviste specialistiche e di valore quali *Napoli nobilissima*, *l'Ingegneria moderna*, *Rivista d'Italia* ed il *Bollettino degli ingegneri ed architetti di Napoli*, di cui era anche collaboratore ordinario.

¹² Cfr. A. Avena, *Progetto di ascensore per la Cupola di S. Pietro in Vaticano*, Napoli 1891; G. Pepe, *Progetto di ascensore per la Cupola di S. Pietro in Vaticano dell'ing. Adolfo Avena*, in «Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», XVI, n.21, 26 maggio 1898 e A. Gambardella, C. De Falco, *op. cit.*, p. 79.

¹³ Lo stesso Avena ricorda i viaggi eseguiti a Parigi nel 1889 e nel 1898 nel suo articolo A. Avena, *L'Esposizione di Parigi nel 1900*, in «Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», XVII, n. 6, 23 marzo 1899, p.41.

¹⁴ A. Gambardella, C. De Falco, *op. cit.*, p. 106-110.

Sposatosi con Eugenia Humbely, inglese, ebbe cinque figli: Eugenia, Marcello, Carlo, Mario e Gino.

Quando, nel 1898, nasce Gino, Adolfo aveva oramai raggiunto una certa notorietà nel campo della progettazione e del restauro¹⁵. Gli oltre vent'anni (1886-1910) trascorsi negli uffici della tutela gli erano serviti ad approfondire la conoscenza degli edifici da restaurare operando un'analisi storica approfondita delle opere attraverso il rilievo delle preesistenze fino alla pubblicazione, con scritti di carattere scientifico, dei risultati raggiunti, in totale adesione ai principi della carta del restauro di Boito, promossa nel Congresso degli ingegneri ed architetti del 1883¹⁶. Tuttavia il voler conciliare l'esercizio di progettista e di funzionario fu, come altre volte era accaduto¹⁷, oggetto di aspre critiche e di ostacolo alla carriera tanto che, a partire dal 1910, Adolfo preferì abbandonare la carica di Soprintendente per dedicarsi fino alla sua morte, avvenuta il 21 maggio 1937, alla progettazione di residenze e ville urbane, ottenendo significative affermazioni e citazioni nelle riviste specializzate del tempo e dando un notevole contributo allo sviluppo del nuovo quartiere residenziale del Vomero.

Nella costruzione della personalità di architetto progettista, l'attività di restauratore aveva giocato un ruolo primario, sia per l'approfondimento del repertorio linguistico delle fabbriche da lui studiate, sia per la sperimentazione di appropriate tecnologie, sia per il sistematico rilievo

¹⁵Nel 1898 Adolfo aveva partecipato alla mostra d'Arte Sacra all'interno dell'Esposizione Nazionale di Torino in cui espose una serie di disegni acquerellati realizzati fra il 1887 ed il 1890 - quando era ingegnere degli scavi e dei monumenti - fra cui spiccava il grande rilievo dell'Arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona, nonché era stato a Parigi per studiare la gestione della municipalità parigina in campo progettuale, tecnico e amministrativo nell'allestire la nuova grande Esposizione del 1900 al fine di trarne ispirazione per organizzare quella d'Igiene, prevista a Napoli in quello stesso anno. In campo del restauro, l'architetto aveva intrapreso in quel periodo, i lavori di conservazione dei ruderi della romanica SS. Trinità di Venosa.

¹⁶ Risalgono al periodo di funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione e poi di Soprintendente numerosi interventi di conservazione e restauro di opere presenti in tutto il territorio meridionale. Si ricordano a riguardo: i rilievi, eseguiti dal 1887 al 1890, di alcuni dettagli architettonici di opere rinascimentali napoletane destinate alla demolizione secondo le direttive del piano di Risanamento della città, lo studio della chiesa romanica di S. Maria Maggiore di Siponto e dell'abside di S. Lorenzo Maggiore a Napoli (1899), la sistemazione dello scalone del Museo Nazionale ed il restauro del tetto della Biblioteca Nazionale di Napoli (1899), il consolidamento del campanile di Ravello (1901), il restauro della chiesa di S. Pietro a Majella e del Mausoleo di Boemondo a Canosa (1902), il consolidamento dell'Arco di Trionfo al Castel Nuovo (1903-1904), la sistemazione dell'anfiteatro di Lecce (1904), la ristrutturazione di parte del Palazzo Donn'Anna a Posillipo (1908). Alcuni di questi interventi vennero inseriti nella sua opera maggiore: A. Avena, *Monumenti dell'Italia Meridionale*, Roma 1902. Per approfondimenti si veda la monografia sull'architetto : Cfr. A. Gambardella, C. De Falco, *Avena architetto*, Electa Napoli, ivi 1991.

¹⁷ La campagna denigratoria contro Avena, in occasione del concorso a Soprintendente, è iniziata nei primi mesi del 1908, quando venne bandito il concorso - articolo del giornale «La Propaganda» del 1 marzo 1908 intitolato *La Ditta Fiorelli-Avena. I vincoli del sangue e dell'affare. Lo zio senatore, il commendatore Alberto e " 'o signorino" Adolfo* per poi proseguire negli articoli della stessa testata del 15, 22 e 29 marzo, 5, 12 e 26 aprile, 1, 2 e 3 maggio 1908. La questione è riportata anche in *Un episodio alla Minerva*, in «Il Giornale d'Italia», 2 marzo 1908 e in *Una querela del prof. Avena alla «Propaganda»*, in «Il Giornale d'Italia», del 1 aprile 1908.

delle opere da restaurare¹⁸. In campo progettuale, il linguaggio romanico, largamente approfondito durante la sua attività di restauratore, funse da legante nella singolare commistione fra modernismo e revival storicistico. La libertà della distribuzione planimetrica, l'abbandono della simmetria e l'assenza dei cortili interni, furono le caratteristiche principali delle realizzazioni di Avena, in totale sintonia con i parametri della tipologia liberty, rispettosa dell'ambiente naturale e dell'orografia del terreno. In particolare, i principi architettonici di Avena, deducibili dai giudizi espressi sull'Esposizione di Torino del 1898, aderiscono pienamente anche a quelli del mondo anglosassone, privilegiando un diverso rapporto fra interno ed esterno, contro quelli propugnati dalla tradizione italiana e continentale contemporanea¹⁹. I primi interventi risalgono proprio ai primi anni Dieci del Novecento: *la villa progettata per la famiglia*²⁰, situata in via Luca Giordano e circondata da un ampio giardino ricco di alti pini e di piante esotiche, segna il suo esordio nel campo della progettazione. La costruzione, della quale ci restano solo alcune immagini pubblicate su una rivista specialistica²¹, divenne campo di sperimentazione per applicare concretamente alcune *parole* neoromaniche su una struttura prevalentemente di carattere liberty. Essa infatti era caratterizzata da un volume d'ingresso, simile ad una torre di un castello, che fungeva da snodo ai corpi laterali e da una combinazione planimetrica e volumetrica articolata e irregolare di spazi. Quest'opera, come accennato precedentemente, si poteva collocare a metà strada tra storicismo, individuabile nelle trifore con colonnine polistili del corpo scala e nell'immane arcone ribassato di gusto catalano, sito al piano terra, e modernismo, evidente quest'ultimo specialmente in alcuni elementi di dettaglio quali ad esempio: la decorazione floreale sovrastante il portale d'ingresso, inquadrato da due colonne con originali capitelli e preceduto da scalini dall'andamento curvilineo concavo-convesso; le due balaustre circolari a sbalzo che costituiscono un prolungamento della terrazza di copertura; le essenziali ringhiere e la singolare recinzione esterna in muratura e ferro lavorato. Per quanto riguarda l'arredamento interno « la disposizione scenografica degli ambienti del pianterreno, le grandi arcate, i sapienti effetti di luce, il mobilio eseguito su grafici dell'Avena,

¹⁸ Cfr. A. Gambardella, C. De Falco, *op.cit.*, pp. 29-32.

¹⁹ Cfr. A. Avena, *Gli edifici della Mostra Nazionale di Torino*, in «Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli» n. 23, 8 dicembre 1898, p. 178 e A. Gambardella, C. De Falco, *op. cit.*, p.116.

²⁰ *Annuario d'Architettura*, Casa Ed. D'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano 1914– Villino Avena, Napoli, arch. Adolfo Avena, p. 100.

²¹ *Villa Avena in Napoli (Vomero)*, in «L'Architettura Italiana» n. 1, gennaio 1922, p.3.

costituiscono una suggestiva, personale opera di questo artista»²², il cui repertorio di forme anche in questo caso spazia dal linguaggio tipicamente medievale dell'imponente camino a quello liberty della camera da letto della figlia Eugenia²³. Gli ambienti al pianterreno, lo studio, la hall, la sala da pranzo e la sala da biliardo, intercomunicanti, erano separati solo da un arco o da una vetrata quadrettata, così da poter realizzare una continuità spaziale secondo quei principi delle nuove abitazioni americane²⁴, rispondenti in Italia solo con le opere del Basile. Le felici intuizioni progettuali di villa Avena diventano la matrice di progetti più complessi legati ancora, in questo primo periodo, maggiormente alle istanze del modernismo. Fra questi si deve menzionare *la villa a parco Margherita*, anch'essa realizzata nei primi anni Dieci del Novecento e demolita nel secondo dopoguerra per far posto ad un fabbricato dalle dimensioni molto più ampie. I recenti ritrovamenti in archivio consentono di dare finalmente una fisionomia a questo edificio da tempo rimasto nell'oblio. Pur mancando ancora un'immagine esaustiva che possa far ammirare la ricchezza delle decorazioni che adornavano le sue superfici esterne, si può avere un'idea della sua articolazione compositiva dall'inedita planimetria allegata alla pratica di demolizione, risalente al 1956²⁵ e richiesta dagli stessi proprietari dello stabile, in origine appartenuto alla contessa Ricciardi, moglie dell'industriale Aliberto Palombo²⁶. La villa si sviluppava su tre piani secondo un accostamento di volumi di diversa forma e dimensione. Come per villa Avena, l'elemento di spicco consisteva nella alta torre ottagonale che si raccordava al resto dell'edificio accostandosi lateralmente alle diverse stanze, ad un loggiato composto da archi ribassati che dava accesso al piano terreno e al corpo scale principale, sito sul lato opposto. Il piano terra era indipendente dal piano superiore mentre quest'ultimo era collegato al successivo livello mediante una scala interna alla torre. Il terzo piano presentava un'ampia superficie terrazzata che consentiva di godere lo splendido panorama che si prospettava verso il golfo. Dalla planimetria si evince anche la presenza di un *bow-window* rivolto verso l'ampio giardino posteriore e di buca

²²Cfr. F. Tentori, *Contributo alla storiografia di Giuseppe Sommaruga*, in «Casabella» n. 217, 1964, pp. 71-87.

²³B. Gravagnuolo, *Napoli dal 900 al futuro*, Electa Napoli, ivi 2008, p. 35.

²⁴Questo tipo di disposizione era stata evidenziata da soluzioni presentate nell'Esposizione di Chicago del 1883, che proponevano soluzioni molto diverse da quelle di tipo tradizionale europeo, ovvero quelle chiuse e separate da corridoi e porte, cfr. in S. Giedion, *Spazio, Tempo e Architettura*, U. Hoepli Editore, Milano 1954, p.353.

²⁵*Proprietà Palombo al Parco Margherita*, Pratica n.571/56, Archivio Licenze Comune di Napoli.

²⁶Non avendo eredi diretti, la contessa donò la villa ai nipoti Palombo che decisero di farla abbattere per ricavare, dalla realizzazione di un moderno fabbricato, diversi appartamenti per ciascuno di loro e per lo stesso ingegnere costruttore del nuovo stabile.

dalla diversa dimensione e fattura: alcune composte da trifore con colonne binate altre dal motivo ad arco ribassato - caratteristica peculiare dell'architettura di Adolfo - uno di essi posto molto probabilmente (non ci sembra azzardato immaginarlo) sul fronte sinistro dell'ultimo piano. L'impostazione grafica della pratica non ci consente di ricavare altre informazioni sull'immobile se non quella più triste di una finalità speculativa e di profitto, ancor più chiara nel "cosiddetto" prospetto e nella più generale rappresentazione grafica, piuttosto sciatta ed esente della più banale regola compositiva²⁷. Quasi contemporanea a questo villino è *villa Scaldaferri*²⁸ a via Mattia Preti, anch'essa demolita nel secondo dopoguerra, ma il cui ricordo è perpetuato da alcune inedite riproduzioni fotografiche ritrovate all'interno dell'archivio Avena. Queste immagini ci restituiscono, insieme a quella pubblicata nella monografia dell'architetto²⁹, la visione di un'opera dove prevalgono principalmente i volumi piuttosto che l'apparato decorativo, limitato ad alcune parti delle sue superfici piane. A contrastare la regolarità dei due fronti rivolti lungo il bordo della strada, si pone il movimento articolato dei volumi posteriori, di superba eleganza, aventi forma sia ricurva che piana, con giochi di sporgenze e rientranze ed ampie balconate e bucatore di diversa fattura. Fra queste, era degna di nota la finestra angolare in legno del piano superiore, ardita soluzione progettuale per l'epoca e forse primo esempio napoletano di questo genere applicato per una costruzione civile, che verrà in seguito presa a modello dal figlio Gino ed utilizzata con forme semplificate per le bucatore del palazzo di via Morghen. Un grande finestrone, posto vicino al corpo scala coperto, *revival* stilizzato dell'arco catalano, si rifà alle forme ben più possenti ed espressive dal punto di vista compositivo e materico, del portale d'accesso alla villa. La tettoia, piuttosto sporgente e sorretta da puntuali mensole a sbalzo, ci ricorda alcune soluzioni usate dal D'Aronco per i progetti di baite di montagna. Completa il tutto l'originale fattura modernista della recinzione in ferro battuto e la pensilina d'ingresso alla proprietà, le cui forme geometriche sono una personale citazione alle istanze secessioniste. La realizzazione di *villa Loreley*³⁰ risulta eseguita in quegli stessi anni. Questa costruzione sita in via Toma sfrutta sapientemente l'orografia del terreno ed asseconda

²⁷ La pratica manca di fotografia dell'edificio, in genere richiesta dalle normative dell'epoca, necessaria per verificare la corrispondenza del manufatto con i disegni presentati dal richiedente al Comune.

²⁸ Gli Scaldaferri erano una famiglia di commercianti di caffè in Brasile. Arricchiti, ritornarono nei primi anni del Novecento in Italia, stabilendosi definitivamente al Vomero.

²⁹ A. Gambardella, C. De Falco, *op. cit.*, p.89.

³⁰ *Villa Loreley, Napoli, arch. Adolfo Avena*, in «Annuario d'Architettura», *op. cit.*, p.98,99.

l'andamento della strada, sviluppandosi con andamento curvilineo lungo il suo tornante principale. Sebbene venga definita *villa*, l'edificio rientra nella tipologia della *palazzina*, in quanto presenta, su quattro piani, singole abitazioni indipendenti. La pianta ad "L" è portata a filo di strada lasciando alle spalle l'area del giardino posta ad un livello inferiore. In questa opera sono le bucatore ad offrire maggiore creatività formale. I timpani presentano una sagoma che varia nelle forme sia geometriche che ricurve, le cornici si prolungano per divenire mensole dei balconi superiori mentre i motivi a riquadro sovrastanti le aperture amplificano la percezione della loro altezza. La contemporaneità di esecuzione di quest'opera con villa Scaldaferri è evidenziata proprio da queste cornici, il cui motivo decorativo è molto simile a quello di una finestra posta sul retro del villino di via Mattia Preti. Un notevole esito spaziale è dato poi dalla veranda angolare. Questa rappresenta quasi un corpo a sé, esprimendo uno svuotamento del volume edilizio compensato dal ritmo grafico degli archi³¹ strettamente collegati ad un leggero cornicione dalla balaustra in ferro battuto unito a pilastrini in muratura. Anche le abitazioni mostrano delle soluzioni distributive degne di nota. Alla hall, collegata al salotto da una grande porta a vetri, seguono le altre stanze dalle dimensioni pressoché regolari, aventi ognuna un infisso interno con il disegno architettonico diverso l'uno dall'altro. Gli ambienti rivolti verso il giardino sono distribuiti intorno ad un disimpegno che culmina con una sorta di anticamera romboidale decorata da nicchie e colonnine in stucco modanato con interessanti motivi geometrici e floreali. Il corpo scala, dalla singolare planimetria semiellittica, è illuminato da una finestra polifora superiore ed è ricoperto da una semicupola un tempo rivestita da embrici maiolicati. Secondo il gusto dell'epoca, una scritta in latino, posta sopra l'ingresso, recita *Hic labori praemium quies*, "Qui la quiete [è] premio alla fatica"³².

Le realizzazioni architettoniche successive al primo dopoguerra si allontanano dall'interpretare il modernismo ed esasperano la predilezione al neo-medievalismo, ancor più evidente in alcuni nuovi interventi fra i quali occorre citare il *villino Frenna-Scognamillo*, oggi proprietà Catello-Piccoli, in via Cimarosa n.70.

L'edificio è subito riconoscibile come opera di Adolfo Avena se si osserva, ad esclusione della targa che ne definisce la paternità, il suo

³¹ R. De Fusco, *Il floreale* ...cit., pp.125-127.

³² Y. Carbonaro, L. Cosenza, *Le ville di Napoli*, Newton Compton editori, Roma 2008, p. 363.

apparato decorativo ricco di citazioni storicistiche e di spiccata impronta neoecclettica. La pianta, nonostante le ridotte dimensioni, presenta un'organica distribuzione degli ambienti giocata intorno ad un corridoio centrale. Secondo il progetto, al piano terra vi è una zona di rappresentanza con guardaroba, al primo piano, oltre alle stanze da letto, vi è una stanza da lavoro mentre la cucina e la dispensa sono al secondo, dove un leggero filtro separa il pranzo con il salotto e la terrazza. L'elaborata articolazione interna è riscontrabile anche in alzato attraverso accostamento dei suoi diversi volumi. La posizione privilegiata dell'opera, adiacente all'ingresso di Villa Floridiana, mette in risalto i caratteri neomedievali della plastica minore e delle sue parti decorative. Il villino, ricavato dalla ristrutturazione di un preesistente edificio³³, rievoca l'immagine di un piccolo castello fortificato, soprattutto per i suoi richiami alle aste in ferro reggi vessillo, per la presenza di colonne tozze con base dentata e per la lavorazione del finto bugnato rustico a riquadri sfalsati. Il lato rivolto su via Cimarosa è caratterizzato al piano terra dalla presenza di un grosso arco lavorato con un motivo geometrico a sbalzo e dal portoncino di accesso all'abitazione. Il secondo e terzo livello hanno il prospetto arretrato per dare origine ed un'ampia terrazza aperta verso la strada. Il fronte rivolto sull'emiciclo della Floridiana offre invece uno spiccato dinamismo, generato non tanto dai volumi quanto dalla collocazione delle sue bucatore e dai giochi chiaroscurali dei loro motivi ornamentali. Dominano su questo lato l'imponente balcone, «in cui vengono reinterpretati i motivi di derivazione durazzesco-catalana»³⁴, ed una grande finestra a riquadri ortogonali, di ampiezza analoga. Interventi successivi hanno manomesso e semplificato alcuni elementi decorativi di facciata, senza tuttavia stravolgerne le equilibrate ed armoniche fattezze d'insieme.

Anche a *Villa Spera*, denominata in seguito “villa Giordano” ed oggi adibita in parte a struttura per ricevimenti, è presente una lapide che ricorda il nome del suo autore e l'anno della sua costruzione³⁵. Quest'opera esprime al meglio il gusto ed il talento di Adolfo Avena, costituendo altresì uno degli esempi più riusciti dell'intera stagione neo eclettica napoletana³⁶. L'edificio, articolato su tre piani, è dotato su

³³Le preesistenti facciate di architettura elementare vennero, con la chiusura di alcuni vani e l'apertura di altri, completamente trasformate dall'intervento di Avena Cfr. *Villino Frenna-Scognamillo in Napoli*, in «L'Architettura Italiana» n. 5, maggio 1921, p. 36.

³⁴A. Gambardella, C. De Falco, *op. cit.*, p. 118.

³⁵Sulla targa si legge: «Arch. Adolphus Avena me fecit; A. D. 1922».

³⁶R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, Electa Napoli, ivi 1994, p. 74.

entrambi i lati di finestre ad arco con cornici aggettanti e possiede un rivestimento con finti mattoni sporgenti ad intonaco che crea un leggero effetto bugnato. Avena sfruttò il poco spazio ed il dislivello dell'area trasformando completamente un antico casino rurale preesistente di due piani. La sua posizione acropolica, al culmine di via Tasso e vicino alla piazzetta S. Stefano, permette di godere da ogni lato della sua imponente mole architettonica e dei suoi originali dettagli ornamentali³⁷. Le facciate, tutte diverse, offrono un'accurata ricchezza di particolari decorativi, presenti anche nei rivestimenti interni e negli arredi progettati dallo stesso Avena e dal figlio Carlo secondo personali stilemi neoromanici. Al suo interno, le stanze di rappresentanza si susseguono e culminano con la grande hall dalla doppia altezza, nella quale spiccano: la splendida volta ad ottagono rivestita con mosaico di gusto floreale, alta ben 14,80 metri e riprendente nella forma la copertura della Sala dei Baroni di Guillem Sagrera al Castel Nuovo, la scala a tre rampe in legno e ferro, di forte impronta anglosassone ed il camino dall'imponente cappa rivestita con motivi a stucco. I numerosi elementi in ferro dai più svariati disegni, uniti alle sculture, agli stemmi marmorei e agli affreschi con motivi geometrici ed araldici, consentono di assimilare la costruzione ad un piccolo castello, così come questa venne definita nel 1924 dalla rivista *L'Architettura Italiana* e possono anche essere intesi tutti come citazioni di un repertorio non ignaro della lezione dell'espressionismo tedesco e della scuola olandese³⁸. A questa ricchezza decorativa si associa la sua organicità, l'aderenza al sito, la valenza spaziale, per cui non sono del tutto impropri il ricordo e l'associazione ad una casa wrightiana³⁹. Avena conclude la sua attività architettonica realizzando alcuni palazzi di notevoli dimensioni. Il primo, con ogni probabilità del 1920, al *n.28 del Parco Grifeo*, è di gusto fondamentalmente eclettico. In posizione dominante e di dimensioni massicce, questo edificio, alto sei piani, doveva contenere in origine diverse case di affitto⁴⁰. Gli intenti speculativi, vista la posizione panoramica ed il luogo esclusivo, vennero in seguito ridimensionati, optando per un palazzo da destinare all'alta borghesia, offrendo un unico appartamento per ogni livello. Avena curò molto l'inserimento del nuovo

³⁷ Cfr. *Castello in via Tasso a Napoli* in «L'Architettura Italiana», XIX, n. 12, 1 dic.1924, p. 124. Secondo il progetto, i locali sottostanti via Tasso erano adibiti a uso cucina, lavanderia, stiratoria e camere per la servitù; al pianterreno vi erano le sale di rappresentanza; al primo piano le camere da letto, mentre il secondo era occupato da un piano autonomo, raggiungibile attraverso la scala semicircolare.

³⁸ G. Alisio, *Il Vomero*, cit., p. 109.

³⁹ R. De Fusco, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰ Cfr. *Palazzo al Parco Grifeo in Napoli* in «L'Architettura Italiana» n. 11, dicembre 1928, p. 125.

manufatto nell'ambiente. Questo infatti, sorgendo a circa 80 metri sul livello del mare, era circondato dal verde e dominava con la sua mole i palazzi adiacenti. La facciata prospiciente il sottostante C.so Vittorio Emanuele presenta un ricco ed articolato repertorio decorativo nel quale emergono i riferimenti neoromanici ed accostamenti neoeclettici tipici della sua produzione. Alcune bifore e trifore su colonne, gli archi ribassati di ispirazione catalana, i grossi mensoloni ed il corposo basamento bugnato, arricchiscono il prospetto un tempo vivacizzato anche da un complesso accostamento cromatico, giocato sulle varie tonalità di rosso e sul bianco, oggi purtroppo andato in parte perduto. Durante le fasi di edificazione sorsero problematiche di ordine strutturale, in quanto le basi della costruzione risultavano poste su un terreno di riporto. L'architetto affrontò le difficoltà riscontrate effettuando opere di consolidamento in fondazione e fortificando il muro di contenimento retrostante l'edificio. In quest'opera vanno menzionati come elementi originali ed inediti i volumi aggettanti posti ad angolo ed i bow-windows, realizzati unendo abilmente ed arditamente i nuovi materiali quali il cemento armato ed il ferro delle putrelle con quelli tradizionali quali il tufo ed il mattone forato. Gli interni presentano soluzioni articolate ed innovative, generate soprattutto dalla varietà delle forme dei vani. Stanze quadrate, circolari, rettangolari, ottagonali si distribuiscono intorno ad un corridoio centrale che separa gli ambienti di rappresentanza da quelli di carattere privato. I vani-scala sono posizionati nella zona retrostante; di questi, il corpo principale riveste un certo interesse per la sua forma triangolare ad angoli smussati.

Gli ultimi palazzi realizzati da Avena delineano stilisticamente il fronte principale di piazza Fuga. Il primo venne costruito nel 1928 in via Renato Lordi n.6. L'edificio, contrassegnato dalla targa "*Adolfo Avena architetto*", risolve il nodo urbanistico tra via Lordi e piazza Fuga. Secondo il progetto originario, sul lotto in questione dovevano sorgere due distinti palazzi con ingressi indipendenti da eseguirsi in tempi diversi. Fu poi scelto, su proposta dello stesso Avena, di realizzare una singolare opera collegata da un monumentale scalone centrale. Questa opzione comportò pertanto la realizzazione di un unico palazzo di dimensioni maggiori con il conseguente dispendio di capitali ben più alto di quanto previsto ed un periodo più lungo di realizzazione⁴¹. L'edificio, alto cinque piani, è infatti costituito da due corpi di fabbrica, a pianta rettangolare, uniti da un volume poligonale che funge da ingresso comune. Quest'ultimo è

⁴¹ Informazione ricavata da un'intervista effettuata dal sottoscritto ad un privato, abitante nel palazzo in questione.

sormontato da finestre con cornici di gusto durazzesco-catalano e da una semicupola estradossata con sporgenti costoloni a gradini. L'elaborato organismo centrale tuttavia non costituisce l'unico punto d'interesse architettonico⁴² perché l'edificio è, nella sua interezza, ricco di elementi neoecclettici che lo rendono singolare ed elaborato: un alto basamento in bugnato ingloba i primi due piani, mentre i restanti tre presentano in facciata numerosi bow-windows di diversa fattura, logge, pensiline e corpi aggettanti. Gli elementi di rifinitura quali l'*opus latericium*, gli esili pilastrini, gli archi a tutto sesto e a sesto ribassato offrono validi spunti progettuali ed echi rivolti ad epoche lontane. All'ingresso, un'elegante scala semicircolare a doppia rampa conduce a due unità abitative per piano. Quasi un volume a sé, il vano-scala presenta ampi finestroni aperti sul giardino retrostante ed una balaustra in legno intagliato dall'originale disegno secessionista. Gli interni sono stati per la maggior parte modificati secondo le esigenze ed il gusto dei nuovi proprietari. La varietà compositiva in quest'opera accenna gradualmente a motivi che sfiorano l'Art Déco, con vaghi richiami all'espressionismo tedesco e alla scuola olandese⁴³, riferibili soprattutto allo stile di Berlage.

Risale invece al 1931, solo dopo l'inaugurazione della Funicolare Centrale, l'edificio posto all'incrocio fra piazza Fuga e le vie Cimarosa e Kerbaker. Prima di questo intervento, la piazza antistante la funicolare, che per l'occasione assunse ruolo di nuovo ingresso del nascente rione Vomero, presentava ancora un inadeguato ed indecoroso aspetto. Lo slargo era infatti indefinito nella sua conformazione spaziale e possedeva per un lungo tratto, un muro di confine ed una modesta costruzione d'angolo, abbandonata e fatiscente, avente un portale settecentesco che la tradizione popolare attribuiva a Luigi Vanvitelli. Questa *dependance* apparteneva alla villa abitata un tempo dal Cardinale Ruffo, rinominata in seguito "Palazzolo" ed infine "Haass" per gli ultimi proprietari che l'acquisirono. Gustavo Giovannoni, che dal 1925 presiedeva l'incarico di Alto Commissario, affidò ad Avena lo studio della sistemazione del piazzale stabilendo la necessità di ristrutturare il vecchio edificio e di trasformarlo in palazzo per civili abitazioni, nel rispetto però dello stile precedente. L'architetto progettò per conto della "Società Italo-Americana per il Petrolio" un nuovo ed imponente edificio, abbandonando per la prima volta il suo repertorio neoromanico per effettuare, più che un progetto, una

⁴²R. De Fusco, *Napoli* ..cit., p. 74.

⁴³G. Alisio, *Il Vomero*, cit., p. 109.

ricostruzione stilistica. L'architetto infatti utilizza, in quest'opera, elementi tardobarocchi settecenteschi presi a prestito dal repertorio vanvitelliano⁴⁴. Dal punto di vista progettuale e compositivo, occorre dire che l'elemento che caratterizza maggiormente l'edificio non solo è il suo monumentale portone d'ingresso, ma anche lo snodo angolare di rilevante altezza, giocato sull'accostamento di corpi concavi e convessi dalle linee spezzate. L'attenzione che l'architetto dedica all'aspetto decorativo dei fronti prevale su quello distributivo dei locali interni che risultano invero spesso sacrificati non solo dai movimenti barocchi di facciata ma anche dallo spazio relativamente contenuto del lotto dove essi ricadono. Una seconda opera recentemente ritrovata, in realtà non realizzata ma che si rifà a questo stile, risulta essere l'ipotesi di una torre panoramica da realizzare al parco Virgiliano⁴⁵. Il disegno prospettico, unico elemento superstite di un più vasto progetto⁴⁶, rappresenta infatti un imponente faro alto circa 40 metri posto sullo sperone più alto del parco e collocato al di sopra di un belvedere finestrato con nicchione centrale d'ingresso, sulla cui sommità, raggiungibile attraverso un ascensore interno, era possibile ammirare tutta Napoli, Coroglio, le isole ed il golfo di Pozzuoli.

La “*superpanoramica*”, questo il titolo dell'opera, può essere ancora una volta collocata fra quelle opere eclettiche il cui suffisso *neo* oscilla fra il manierismo ed il rococò: nel belvedere basso infatti si ritrovano combinazioni che vanno dalla tradizione di Fra Nuvolo alle costruzioni diaframmate dello Juvarra, la parte superiore invece, più severa, richiama gli stilemi tipici di un Alessi⁴⁷.

Fra le opere incompiute ci è pervenuto anche un interessante ed inedito disegno acquerellato, datato *giugno 1930*, raffigurante una chiesa non riconoscibile ma collocabile in Puglia, come lo stesso autore ci ricorda⁴⁸. La conformazione spaziale di questo edificio, dalle piccole dimensioni e a navata unica, ci fa immaginare una sua ubicazione di tipo rupestre, ipotesi

⁴⁴ A. Gambardella, C. De Falco, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁵ Una foto di tale edificio era conservata fra i ricordi del figlio Mario. L'immagine era infatti affissa sul muro dello studio egiziano insieme ad altre sue opere come ricordo o come fonte d'ispirazione progettuale.

⁴⁶ Oltre al disegno menzionato il progetto originario doveva contenere anche planimetrie e prospetti della struttura, nonché un modellino in gesso, su ricordo dei nipoti, un tempo conservato nello studio della villa.

⁴⁷ L'idea progettuale può idealmente accostarsi alla produzione in stile «barocchetto» molto in voga nella Capitale negli anni Venti ed importata a Napoli da professionisti locali, ma di formazione più o meno direttamente romana, come Vittorio Pantaleo, Marcello Canino e Roberto Pane. Di quest'ultimo si ricordi ad esempio il progetto vincitore per il fronte della Galleria della Vittoria, di qualche anno precedente (1926-28) Per approfondimenti si veda: F. Mangone, *Dal liberty al barocchetto. Insegnamento e professione dell'architettura a Napoli, 1900 -1930*, in C. de Seta (a cura di), *L'architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi, 1999, pp. 37-44.

⁴⁸ La riproduzione fotografica del disegno presenta anteriormente la firma del suo autore unito alla data di esecuzione mentre dietro è scritta una generica indicazione: “Chiesa in Puglia”.

avvalorata anche dalla presenza di folta vegetazione che la circonda. Purtroppo, la mancanza di grafici complementari non ci consente di poter dare una precisa definizione del suo interno, tuttavia la configurazione dei suoi elementi architettonici, quali il portale d'ingresso con un aggettante cornice di gusto catalano, il campaniletto posto superiormente alla copertura e la sua tessitura muraria, nella loro semplicità morfologica, permette di poter immaginare un interno povero e severo, nel rispetto di quelle impostazioni clericali romaniche alle quali la chiesetta si ispira, almeno dal punto di vista formale.

1.bLa formazione della “Ditta Avena”

Sin da piccoli, Marcello, Carlo, Mario e Gino, vennero formati dal padre Adolfo ed educati all'architettura attraverso lo studio degli stili e la costante partecipazione ai cantieri delle opere paterne. La visita sui luoghi di costruzione era per loro assai attiva. Essa non si limitava alla semplice osservazione delle lavorazioni ed all'apprendimento tecnico offerto dalle delucidazioni del genitore in materia costruttiva, ma anche alla realizzazione concreta delle opere, mediante la collaborazione ed il rapporto diretto con le maestranze. Da esse infatti, i giovani apprendisti acquisivano la conoscenza pratica dei dosaggi dei materiali per formare ad esempio una buona malta o un efficiente conglomerato cementizio, la messa in opera di un solaio o la costruzione di un muro portante o di un divisorio. Il rapporto umano e professionale con le maestranze diveniva ancor più costruttivo quando si trattava di dover guidare gli artigiani a realizzare correttamente i disegni decorativi eseguiti dal padre. In quei casi infatti, si attivava un processo che definiremmo quasi di interiorizzazione delle forme, in quanto la loro preparazione avveniva anche in campo artistico, attraverso un personale apprendimento delle forme ornamentali paterne, acquisendone il senso e rendendolo proprio, al fine di eseguire una corretta trasposizione del progetto nella realtà del manufatto. Questa scuola valse soprattutto per il primogenito Marcello il quale, non avendo nessun titolo professionale, aveva appreso l'arte del progettare solo attraverso gli insegnamenti paterni e la conoscenza pratica, direttamente nei suoi cantieri⁴⁹. Il periodo di formazione, che coincide con i primi anni

⁴⁹ “L'architetto Marcello Avena fu un autodidatta; non frequentò Accademie né Istituti artistici ma volle educarsi soltanto alla sana scuola del padre, l'arch. Adolfo Avena, che seppe conquistarsi larga ed indiscussa rinomanza. Il giovane Marcello era disegnatore rapido e sicuro; immaginoso creatore di opere architettoniche, geniale suscitatore di

Dieci del Novecento fino allo scoppio della Grande Guerra, termina quando i quattro fratelli rientrano dal primo conflitto ed iniziano concretamente a collaborare con il genitore nella progettazione delle opere a lui commissionate. Il desiderio di affermare professionalmente i figli in campo progettuale, spinge infatti Adolfo a diffondere in loro l'arte del comporre secondo quello stile neoeclettico a lui congeniale e a concedergli la libertà di poter realizzare nel dettaglio e sotto la sua guida, alcuni *brani* delle sue costruzioni, alcuni aspetti decorativi, alcune soluzioni compositive per gli interni o gli esterni. Da questo momento è possibile utilizzare per i cinque professionisti la parola *ditta*, intendendo per essa la volontà di collaborare familiarmente su un manufatto architettonico, che acquistava in questo modo le peculiari caratteristiche formali di ognuno di loro. Ciò spiegherebbe il motivo che vede, nelle ultime opere di Adolfo, l'accentuarsi di forme eclettiche e la riduzione delle citazioni in stile neoromanico a lui così gradite. Alcuni disegni di dettaglio costruttivo, con le relative misure e dimensioni, con la scelta dei materiali costruttivi e di rivestimento, venivano elaborati dai figli ed in seguito portati dagli stessi in cantiere, per guidare le maestranze nella loro corretta esecuzione. Ci piace immaginare allora l'intervento molto probabile del primogenito Marcello sulla progettazione e l'esecuzione di alcuni elementi decorativi del villino Frenna-Scognamillo e di villa Spera⁵⁰. La supposizione è avallata dalla combinazione fedele di alcune parti delle due costruzioni citate inserite nei prospetti di villa Naccache, l'opera migliore di Marcello, eseguita a Tunisi negli anni Venti e pubblicata nella rivista *L'Architettura Italiana* del 1932. La ricostruzione perfetta di alcuni dettagli ornamentali del villino di via Cimarosa, quali ad esempio l'arcone con il motivo geometrico spezzato, il finestrone con la cornice durazzesco-catalana ed il torrino con il cornicione di coronamento a gradoni, unito a quelli più specificatamente propri di villa Spera, quali la bifora ad archetti ribassati sorretti da colonne ed il bow-window circolare ricoperto con una cupola, ha infatti spinto la recente critica storiografica a immaginare una presunta supremazia dell'arte compositiva di Marcello su quella del padre Adolfo, riducendo quest'ultimo a semplice coordinatore delle volontà progettuali

eleganti e vivide decorazioni che conferivano all'organismo costruttivo palpiti di vita e vibrazione di colore." Cfr. *Villa del Sig. Angelo Naccache nell'Avenue Carnot in Tunisi* in «L'Architettura Italiana» giugno 1932, p.61.

⁵⁰ Le ville Frenna-Scognamillo e Spera sono le due opere eseguite da Adolfo poco prima che Marcello decidesse di partire per Tunisi.

dei suoi figli⁵¹. In realtà crediamo che si debba parlare di reciproco sostegno e stretta complicità fra padre e figlio, entrambi operanti per dare all'opera architettonica soluzioni più congeniali per il gusto dell'epoca ed un miglior risultato estetico-decorativo⁵². In questo processo di collaborazione, anche il secondogenito Carlo non è da meno, anzi, sarà lui a sostituire il fratello maggiore nella direzione dei cantieri una volta che questi, nel 1922, decide di partire per la Tunisia per cercare indipendenza e fortuna professionale autonoma. Da questo momento in poi sarà infatti quest'ultimo a divenire, agli occhi del padre, l'ideale erede della sua personale arte progettuale⁵³. Il nome di Carlo Avena compare per la prima volta nel fascicolo n. 12 della rivista *L'Architettura Italiana* del 1924, dove è menzionato per aver eseguito i disegni della magnifica vetrata policroma di villa Spera e per la co-progettazione dei suoi arredi interni insieme al padre. È chiaro il desiderio di Adolfo di voler dare visibilità al figlio⁵⁴ e di rendere note a tutti le sue alte capacità progettuali. Un'altra opera eseguita insieme risulta essere il progetto non realizzato per il palazzo Battista a via Ponte della Maddalena 138⁵⁵. L'edificio, chiamato così perché commissionato dall'industriale Onorato Battista⁵⁶, prevedeva la realizzazione di due edifici di tipo popolare nell'area antistante l'omonimo stabilimento, da destinarsi il primo alla residenza dei dirigenti, il secondo, a quella del personale. La costruzione doveva seguire l'andamento curvilineo verso la piazza Sant'Erasmo, reso quasi obbligato dalla forma irregolare del suo lotto⁵⁷. Malgrado la loro aderenza, i due edifici erano differenziati da una ideale divisione evidenziata soprattutto

⁵¹F. Mangone, *Marcello Avena entre Naples et Tunis – La villa Naccache et quelques notes*, in E. Godoli, S. Finzi, M. Giacomelli, A. Saadaoui (a cura di), *Architectures et architectes italiens au Maghreb*, Edizioni Polistampa, Firenze 2011, pp. 100-109.

⁵² Non esistendo al momento alcuna documentazione relativa all'operato di Marcello, si deve purtroppo procedere per ipotesi. Per tale ragione, a mio avviso, non sarebbe da escludersi l'eventualità, da parte del primogenito, di eseguire una perfetta emulazione di alcune parti decorative appartenenti ai progetti di Adolfo, intendendo quest'ultima come una forma di ossequio, riferito alle capacità progettuali paterne, alle quali egli era inevitabilmente legato.

⁵³ Carlo Avena è, dopo Marcello, il più fedele fra i fratelli allo stile neoclassico, tanto da volerlo riproporre in molte sue opere successive. Solo a partire dalla metà degli anni Trenta in poi aderirà ad un razionalismo molto personalizzato, mediato in parte dal Déco - si pensi al *Giardino degli Aranci* - ed in parte ancora da un semplificato decorativismo. Qualche informazione sull'attività progettuale di Carlo Avena si ritrova in: R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, cit., pp. 84-85, 92; P. C. Verde, *Dal Déco al Razionalismo. Cinque esempi di architettura al Monumentale di Napoli*, in C. de Seta (a cura di), *L'architettura a Napoli...*, cit., pp.143-146; C. De Falco, *Trasporti su rotaie agli inizi del Novecento. La Circumvesuviana e il progetto della stazione di Bellavista*, in A. Buccaro, G. Fabbriatore, L. M. Papa (a cura di), *Atti del I Convegno Nazionale di Storia dell'Ingegneria*, Cuzzolin Editore, Napoli 2006, pp.1047-1055.

⁵⁴ Carlo, dopo essersi formato al politecnico di Torino, non trovando adeguata occupazione professionale in quella città, decide di ritornare a Napoli per seguire le orme paterne e costruirsi una personale clientela.

⁵⁵ La pratica (n. 514/30) è interamente a firma del solo Adolfo Avena ma nelle tavole grafiche sono presenti le intestazioni ed un progetto realizzato dal figlio Carlo.

⁵⁶ C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli ...cit.*, p. 212, 214.

⁵⁷ Questo infatti consentiva di poter realizzare due edifici accostati, l'uno avente una planimetria più regolare, l'altro, dovendo seguire l'andamento della strada, si doveva incurvare generando un prospetto semicircolare.

dal loro trattamento di facciata⁵⁸. Il più “signorile”, quello prossimo al ponte, era frutto della creatività di Carlo che in questa occasione sembra ispirarsi alle forme dell’architettura aristocratica piemontese e più propriamente, al castello del Valentino⁵⁹. L’edificio presentava infatti un prospetto simile alla facciata postica del maniero torinese sia per quanto riguarda il diverso trattamento delle superfici - si pensi ad esempio all’accostamento cromatico del marmo per il basamento con il mattone, la cui tessitura era servita per rivestire il resto dell’edificio e per il disegno delle cornici marcapiano ondulate - sia per quanto riguarda la tipologia della struttura, impostata su un corpo centrale con due torri laterali ricoperte da un tetto a falde alla francese. La sua monumentalità ed eleganza era espressa maggiormente dal portale d’accesso e dalle due loggette laterali in stile neorinascimentale, che dovevano coronare i corpi laterali, aperte sulla strada da una coppia di archi sorretti da colonne.

Il disegno del secondo edificio, realizzato da Adolfo, forse anche per il suo carattere prettamente popolare, era qualificato da una soluzione di facciata estremamente semplificata. Dal confronto con il primo edificio si evidenzia che quest’ultimo disegno presenta non solo una differenza di forme stilistiche ma anche un diverso tratto grafico ed una scelta compositiva più rustica e severa. In questa facciata si possono però individuare gli elementi decorativi più vicini al repertorio di Adolfo quali: il bugnato a blocchi irregolari, gli archi ribassati abbinati a colonne e le cornici sporgenti di gusto catalano. L’edificio, non realizzato nelle forme previste dai suoi progettisti, venne nuovamente presentato al Comune dall’ing. Vittorio Serao con forme neoeclettiche ancora più esasperate e realizzato da quest’ultimo nel 1933⁶⁰.

Anche Mario, giovanissimo, segue i fratelli maggiori in questa direzione, divenendo ben presto un abile disegnatore neoeclettico, forse il più meticoloso di tutti⁶¹, dedicandosi principalmente alla decorazione degli interni e creando per essi magiche suggestioni fiabesche. Da un appunto segnato sul frontespizio della sua personale copia de *L’Architettura Italiana* del 1 gennaio del 1922, illustrante la villa di famiglia, scriverà: *il camino è opera di Mario*⁶². Mancando un vero e proprio curriculum che

⁵⁸ Nella pratica presentata al Comune, i prospetti dei due palazzi si presentano infatti disegnati su due tavole distinte ed in modo indipendente, come se fossero da realizzarsi su due lotti diversi.

⁵⁹ Il castello è sede della facoltà di architettura di Torino, frequentata da Carlo durante il suo soggiorno piemontese.

⁶⁰ Attualmente l’edificio appare privato degli stucchi previsti per la sua facciata e si presenta con forme del tutto semplificate.

⁶¹ Dai nipoti viene ricordata infatti questa sua peculiarità caratteriale evidente anche nelle sue prime realizzazioni alessandrine così ricche di particolari e di minuziosi decori neo-eclettici.

⁶² L’appunto e la copia sono conservati nell’archivio personale di Mario Avena.

attesti l'evoluzione della sua produzione, si può solo desumere da questa nota che l'opera in questione possa rivelarsi una delle sue primissime realizzazioni, eseguita perfettamente in sintonia con lo stile ed i dettami del padre⁶³. Non si conoscono al momento altre opere compiute nella città natale anche perché Mario, subito dopo essersi laureato, sentirà ben presto il desiderio di voler partire verso luoghi dove era possibile progettare in stile neoeclettico, orientandosi verso Alessandria d'Egitto per trovare in Africa maggiore libertà espressiva e ricchezza lavorativa, così come aveva fatto, un anno prima di lui, il fratello Marcello. Durante il periodo di soggiorno africano anche il terzogenito Avena si cimenterà nella realizzazione di numerose ville altoborghesi ed eseguirà alcune sedi per gli istituti bancari e religiosi della zona, guardando alle opere del padre e, molto probabilmente, anche a quelle dei fratelli maggiori per ricavarne spunti progettuali e ispirazioni artistiche. È lui infatti a raccogliere un cospicuo repertorio di fotografie illustranti le opere dei suoi familiari e a portarlo con sé nella città egizia⁶⁴. Evidenti analogie con alcuni progetti paterni non realizzati, si ritrovano soprattutto in alcune parti delle prime realizzazioni eseguite nel territorio egiziano. La sua influenza si risente ad esempio nella scelta del linguaggio neo-medievale della chiesa di S. Giorgio in Santa Maria del Carmine al Cairo⁶⁵ ma ancor di più nel progetto della chiesa di S. Antonio Abate a Moharrem Bey⁶⁶, del 1930. Lo stile del complesso chiesastico, cui sono annessi un convento, un chiostro ed un campanile di circa 40 metri di altezza, mostra di avere soprattutto in facciata un richiamo alle ornamentazioni, quali nicchie, cornici e balaustre, presenti nel progetto paterno per una chiesa rupestre non identificabile⁶⁷.

Il linguaggio neoeclettico adottato in quella sede troverà tuttavia ben presto nuovi spunti interpretativi tanto che, in alcune sue opere di carattere

⁶³ Il logo delle buste da lettera di Adolfo Avena aveva riprodotto in stilografia la foto della rivista illustrante il camino in prospettiva e l'arcone d'ingresso alla stanza. Esiste anche un interessante bozzetto di un camino in stile neorinascimentale disegnato da Carlo su cartoncino ma, in mancanza di una qualsiasi data o appuntazione dell'autore, non è possibile associare con certezza il disegno ad un'eventuale alternativa progettuale a questo elemento per la villa.

⁶⁴ Negli album fotografici di Mario Avena si ritrovano, oltre alle realizzazioni personali e ai ricordi di famiglia, anche delle immagini relative a palazzi realizzati da Carlo e Gino, nonché progetti ed opere eseguite dal padre Adolfo.

⁶⁵ *Chiesa di S. Giorgio in Santa Maria del Carmine al Cairo*, in «L'Architettura Italiana» XXIV, 1929, n.4, p.39.

⁶⁶ E. Godoli, M. Giacomelli (a cura di), *Architetti ed ingegneri dal Levante al Magreb. 1848-1945*. Maschietto Editore, Firenze 2005, pp. 59-63.

⁶⁷ Esiste la riproduzione fotografata in cartolina della sezione trasversale di questa chiesa conservata all'interno di un album di Mario. La parte indicativa del luogo è stata purtroppo tagliata per inserire la fotografia dentro l'apposita custodia. Nel progetto di Adolfo si intuisce la realizzazione di una piccola sala a croce forse greca, i cui bracci sono definiti da due cappelle laterali absidate più basse rispetto alla tribuna centrale. Al di sopra dell'*arco di trionfo* si aprono nove nicchie occupate da statue di santi mentre l'abside maggiore è contornata da un motivo di archi ribassati ed è rivestita da tessere maiolicate, queste ultime applicate sulla calotta circolare, su cui troneggia l'immagine solenne di un Cristo seduto in trono.

civile e privato, si ritroveranno anche suggestioni neorinascimentali, atmosfere neomoresche od anche rivisitazioni neoclassiche d'impronta barocca, come nella chiesa di S. Caterina ad Alessandria d'Egitto. Solo in un successivo momento e nell'ambito della progettazione di ville e case d'abitazione borghesi, egli si orienterà verso un linguaggio più moderno e razionalista, vicino alla lezione di Terragni e di Sartoris, dettato dalle nuove esigenze e dalle rinnovate influenze stilistiche del tempo⁶⁸. Intanto Gino, il più giovane dei quattro, segue attentamente l'operato dei suoi fratelli e del padre e cerca, per non essere da meno, di fare esperienza formativa in più campi, per trovare al più presto un indirizzo a lui più congeniale da seguire.

Egli stesso ci ricorda, in un'intervista fatta per il «Corriere del Vomero», i primordi della sua carriera: *“Mio padre Adolfo, architetto, fu Soprintendente ai monumenti e da lui ereditai l'estro artistico intraprendendo gli studi che portai a termine nel 1923 con la laurea in ingegneria e architettura.”*⁶⁹.

Anche Gino quindi venne educato in un primo momento dal padre ad imparare i segreti del mestiere attraverso il contatto diretto con le maestranze tanto che la sua crescita formativa si sviluppa principalmente in cantiere insieme ai fratelli maggiori ed in contemporanea con gli studi universitari. In quella occasione Gino apprenderà l'importanza della decorazione, il valore dell'applicazione dell'adorno e la passione per l'antico, aspetti che non lo abbandoneranno mai, per tutto il corso della sua vita. Si dice che in gioventù, il gusto venga appreso e condizionato anche dall'ambiente in cui si cresce e si vive e la villa di famiglia, con i suoi arredi e suppellettili eclettici, la ricca biblioteca ed i disegni presenti nello studio paterno, doveva offrire un continuo stimolo creativo per un giovane così volenteroso di apprendere l'arte della progettazione.

Dopo la parentesi della Prima Guerra Mondiale, alla quale partecipa come giovanissima leva⁷⁰ insieme ai “ragazzi del '99”, riprende gli studi⁷¹ e

⁶⁸ Sulle opere di Mario Avena ad Alessandria si vedano: C. De Falco, *Mario Avena: architetture degli anni Trenta in Egitto*, in A. Gambardella (a cura di), *Dal barocco al razionalismo. Studi di architettura*, E.S.I., Napoli 1996, pp.111-126; M. C. Migliaccio, *Avena, Mario*, in E. Godoli, M. Giacomelli (a cura di), *op.cit.*, pp. 59-63.

⁶⁹ C. Fidora, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁰ Avena ebbe sorte più fortunata dei suoi commilitoni. si ritroverà infatti alla Spezia per svolgere la funzione di dipendente degli uffici telefonici.

⁷¹ Nel mese di ottobre del 1918, subito dopo la fine della guerra, riprese all'Università il corso di Ingegneria che all'epoca era costituito da un biennio di studi all'Università e da un triennio di studi al Politecnico. Quest'ultimo, fondato da Gioacchino Murat nel 1811 come scuola di Ponti e Strade, fu ampliato e trasformato nel 1863 in Scuola di Applicazione per gli Ingegneri e nel 1905 in Scuola Superiore Politecnica. Tale rimase fino al 1935, quando divenne Facoltà di Ingegneria dell'Università di Napoli, assorbendo anche il biennio propedeutico. Cfr. G. Acocella, *Il senso del*

l'attività progettuale con il padre ed i fratelli. Compie alcuni viaggi all'estero, prima e dopo la laurea, che contribuiscono all'aggiornamento del suo bagaglio culturale in campo architettonico. Fra questi si ricorda quello svolto nel 1922 a Berlino⁷², in piena crisi post-bellica, durante la quale la Germania realizzerà, soprattutto nel settore urbanistico, nuovi quartieri socialmente omogenei ed economicamente sostenibili. Fra questi si ricorda l'intervento berlinese di Bruno Taut nell'area della *Siedlung Britz* che, sebbene realizzato qualche anno più tardi dalla visita dell'architetto (1925-31), presenta assonanze di tipo percettivo e di gusto sulla scelta di alcune soluzioni formali e di alcuni materiali di rivestimento adoperati da entrambi⁷³. Recuperati gli anni perduti, l'architetto riuscì a laurearsi il 16 novembre del 1923 seguendo i corsi regolarmente e rinunciando alle agevolazioni spettanti per diritto agli ex militari ritornati dalla guerra.

Così come accadde per il padre, anche Gino, nei primi anni di carriera, svolgerà numerosi incarichi molto eterogenei fra loro, sia per costruirsi una clientela ad ampio raggio sia perché egli stesso sentiva ancora incerta la sua precisa collocazione in uno specifico campo professionale. Risale al 1923 la richiesta, da parte dei signori Frenna-Scognamillo, di eseguire un ampliamento al villino di loro proprietà⁷⁴. La pratica comunale è a firma di Adolfo⁷⁵ ma risulta, da un registro privato d'incassi di Gino, che vi partecipò anche il figlio, soprattutto per la decorazione dei suoi arredi interni⁷⁶. Risale poi al 1925 un suo parziale contributo decorativo eseguito sulla facciata di un *palazzo costruito al corso Novara*, per conto del sig. Scognamillo. In quella zona infatti, all'epoca piuttosto degradata, l'Alto Commissariato aveva sollecitato l'Istituto Autonomo di Case Popolari ad imporre, attraverso la formulazione di piani e di progetti esecutivi, un definitivo intervento di riqualificazione di quelle aree che risultavano

dovere-Cinquantenario significativo, in *Nozze d'oro professionali 1923-1973, Convegno degli ingegneri laureati a Napoli nel 1923*, brochure, Napoli-Pompei-Ravello, 19-20 maggio 1973, p. 5.

⁷² Il viaggio è documentato da una fotografia che attesta anche la sua compagnia con il fratello Mario, del padre e di un cugino, datata 30 agosto 1922.

⁷³ Bruno Taut (1880-1938) adopererà per le abitazioni del quartiere, tinte di colore celeste ed un rivestimento in cotto su fondo intonacato bianco nonché soluzioni di terrazzi bombati con struttura in cemento e ringhiera in ferro. Queste scelte formali si ritroveranno particolarmente espresse nell'edificio di via Morghen 37, realizzato quattro anni dopo l'intervento di Taut.

⁷⁴ L'ampliamento della villa è andata purtroppo perduta. Il suo posto oggi è occupato da un edificio degli anni Sessanta del Novecento ma ancora un piccolo terrazzino rivolto su via Luca Giordano, stretto fra questo ed un altro edificio moderno, ci ricorda la presenza dell'antica costruzione.

⁷⁵ C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, p. 55.

⁷⁶ Per i Frenna-Scognamillo Gino eseguirà, nel 1924, dei lavori murari, si interesserà dei vani cantinati e realizzerà un disegno per una vasca da bagno. Al 1928 risale invece il disegno di una scala in ferro battuto. Nel registro conservato dagli eredi dell'architetto è segnata la rispettiva parcella per ogni singolo lavoro effettuato.

*scarsamente o malamente utilizzate*⁷⁷, al fine di promuovere lo sviluppo edilizio della zona. L'istituto intervenne in modo indiretto, sollecitando sotto minaccia di esproprio coattivo, i proprietari delle suddette aree a eseguire rapidamente, a loro cura e spese, i necessari lavori di sistemazione edilizia, senza alcun finanziamento da parte dell'Amministrazione Comunale. Questo tipo d'intervento si verificò principalmente in due zone della città: la prima, presso l'area industriale sita nelle vicinanze del rione Luzzatti, nell'allora cosiddetta *via 23*, dove una costruzione, rimasta incompleta, turbava, *per le condizioni in cui si trovava*⁷⁸, l'estetica generale del rione; la seconda riguardò proprio corso Novara al Vasto, dove ricadevano due lotti nei quali insistevano degli informi capannoni adibiti al commercio della frutta. Questi suoli vennero occupati ben presto da due importanti fabbricati per abitazioni di tipo popolare. Uno di essi, posto ad angolo fra corso Navona e via Firenze, fu commissionato dal sig. Scognamillo quasi certamente ad Adolfo Avena, il quale si avvale anche della collaborazione dei propri figli. L'attribuzione di questo edificio alla produzione dello studio Avena è dovuta non solo alla presenza in facciata di stilemi tipici del loro timbro progettuale ma anche dal ritrovamento di alcune foto dell'edificio all'interno dell'archivio personale dell'architetto, che possono così attestare la sua partecipazione all'opera in questione⁷⁹. Da questa documentazione risulta infatti la mano di Gino nel disegno di alcune cornici esterne che decoravano alcuni balconi ed i locali al piano terra dello stabile, il cui disegno verrà in seguito ripreso dall'architetto, con evidente analogia, per adornare il fronte del civico 3/b di via Luigia Sanfelice. In particolare, nei balconi si ritrovava una commistione di elementi materici di tipo eterogeneo, molto vicina alla lezione sommarughiana: dall'intonaco decorato al ferro battuto, dalla pietra scolpita alla tessitura in mattoni. Il motivo stilizzato a gradoni del divisorio dei balconi rappresenta poi un'interessante citazione secessionista. Le modanature delle sue mensole riprendevano invece, nella forma e nel profilo, quelle realizzate un anno prima dal padre Adolfo per l'avancorpo angolare di villa Spera. Sebbene fosse di carattere popolare, l'edificio venne arricchito dall'architetto da un ingresso adorno di numerose cornici e pannelli in stucco composito a sbalzo, chiaramente evidenziate in una foto di dettaglio. L'impostazione ancora tutta

⁷⁷ Cfr. P. Craveri, A. de Martini, *Napoli, le grandi Opere del 1925-1930*, Grimaldi Editore, Napoli 2006, p. 400.

⁷⁸ Cfr. *Ibidem*.

⁷⁹ Sull'edificio non è tuttavia possibile al momento ricavare altre nozioni di tipo storico o tipologico in quanto non è stata rinvenuta in archivio la rispettiva pratica costruttiva.

ottocentesca, rispettosa dell'assialità dell'ingresso con l'androne ed il corpo scala munito di ascensore è, in questo caso, reinterpretata secondo le abilità compositive neoeclettiche dei suoi progettisti. Di particolare interesse risultano le fasce decorate in maiolica policroma raffiguranti ninfee di gusto liberty, poste in prossimità del portone d'ingresso. Il loro rapporto binato alle cornici di stucco bianco ricorda molto gli inserti applicati dal padre all'interno di villa Loreley, ma l'impianto generale dell'insieme è opera di Gino tanto che questo sarà ripreso analogamente nell'androne dell'edificio della Santarella. Nel disegno di facciata dello stabile si ritrova maggiormente l'impostazione progettuale tipica dell'operato di Adolfo. Una fascia finestrata autonoma, alla maniera dell'*arco trionfale*, si ripeteva in egual modo sui due fronti ed in corrispondenza dei portoni d'ingresso, secondo un motivo compositivo riproposto in seguito anche nel corpo centrale del palazzo nel Parco Grifeo e, in forme più semplificate, nel progetto del "corpo B" di Palazzo Battista. Lungo questa fascia facevano sfoggio bucatore dalla diversa forma e fattura, fra cui quella centrale ad arco ribassato che ricorda molto, nel suo rapporto con l'insieme, l'apertura superiore dell'ingresso quattrocentesco di Castel Nuovo⁸⁰. Oltre a ciò, spiccava anche la presenza alternata di bifore e trifore neoromaniche, la cui fattura risentiva di una forte impronta veneta⁸¹ ed un possente cornicione ad archi ribassati. Quest'ultimo era sorretto da mensole e colonnine angolari ed era interrotto solo al centro da una copertura arcuata, avente un motivo a linee spezzate, la cui forma era uguale a quella disegnata per villa Frenna-Scognamillo⁸². Il bicromatismo dell'intonaco bugnato⁸³, che rivestiva in modo originale solo i piani alti del fabbricato, donava all'edificio una particolare impronta neomoresca ed una certa distinguibilità rispetto al contesto circostante. L'edificio, attualmente adibito ad albergo, appare rimaneggiato nelle tinte e nei decori originali di facciata ed è stato fortemente trasformato nei suoi interni per far posto alle

⁸⁰ Dell'arco trionfale del Castel Nuovo si ricorda lo splendido rilievo, di notevoli dimensioni (1,30 x 4,00 mt.) eseguito dall'architetto intorno al 1890 ed esposto nell'Esposizione Nazionale di Torino del 1898 e l'Esposizione di Parigi del 1900. L'apertura superiore dell'arco trionfale venne fatta riaprire da Adolfo mediante un delicato intervento di «scuci e cucì» fatto eseguire in seguito ai lavori di consolidamento dell'intera opera compiuti nell'anno 1903-1904 e resi noti nella sua pubblicazione *Il restauro dell'Arco di Alfonso d'Aragona in Napoli*, Roma 1908.

⁸¹ Non si esclude in questo intervento decorativo e in alcune soluzioni di rivestimento esterno, la felice mano creativa del fratello Carlo.

⁸² Molto probabilmente i proprietari della villa erano gli stessi del palazzo in questione. L'elemento decorativo dell'arcone poteva pertanto rappresentare un segno distintivo e di appartenenza.

⁸³ All'alto basamento eseguito a blocchi sfalsati, comprendente i primi due piani e parte del terzo, era stato abbinato un bugnato regolare a fasce continue di colore bianco alternate a quelle rivestite in mattone rosso.

sopravvenute necessità locative⁸⁴. Del suo aspetto originario conserva soltanto le caratteristiche forme delle sue aperture.

Un'altra opera alla quale Gino offrirà un contributo creativo risulta essere il palazzo al Parco Grifeo. Per esso infatti sarà lui molto probabilmente a suggerire l'originale composizione dell'atrio d'ingresso con la moderna soluzione della cornice che nasconde all'interno l'impianto d'illuminazione. Questa soluzione verrà riproposta in seguito in moltissime altre sue opere, sia nel campo dell'arredamento d'interni sia nella progettazione di androni di palazzi.

Intanto, il lavoro intrapreso su più campi permette all'architetto un certo tenore di vita, tanto da consentirgli di sposarsi. Il 23 giugno del 1924 Gino Avena sposa con la baronessa Ada de Sarno Prignano di San Giorgio, discendente della nobile casata che nel Trecento dette i natali al Papa Urbano VI⁸⁵.

Fra gli ospiti presenti alla cerimonia nuziale vi era anche l'insigne maestro Gennaro Napoli⁸⁶, all'epoca non ancora direttore del Conservatorio di S. Pietro a Majella, il quale, riconoscendo nel giovane delle spiccate doti musicali⁸⁷, in più di un'occasione cercò di convincerlo ad intraprendere gli studi in tale settore, ma Gino, ormai lanciato nel mondo professionale, preferì sempre comporre e suonare da autodidatta⁸⁸.

Per l'occasione il padre decise di cedere al figlio il primo livello della villa di famiglia⁸⁹, riservando per sé e la moglie, l'appartamento del piano terra

⁸⁴ Oggi l'edificio ospita l'*Hotel Eden*, un albergo nuovissimo, inaugurato nel novembre 2005, dopo una ristrutturazione generale curata dall'architetto Raffaele Zucchi, già progettista del gemello *Hotel Clarean*. La struttura è stata completamente ristrutturata, ricavando al suo interno una hall rivestita di marmi e rifiniture in rame ed un ascensore a vista, tutto in cristallo, con il quale si raggiungono 40 camere divise su quattro piani. Una grande scalinata, che si erge per tutta l'altezza dello stabile, arriva fino al *roof garden* aperto sul terrazzo, dove si può ammirare la città ed il Vesuvio.

⁸⁵ Papa Urbano VI, nato Bartolomeo Prignano, nacque ad Itri, all'epoca Regno di Napoli, nel 1318 e morì a Roma nel 1389. Fu il 202° Papa della Chiesa Cattolica dal giorno della sua proclamazione, avvenuta nel 1378, fino alla morte. Fu il primo ed unico Papa 'napoletano' che la storia della Chiesa ricordi. Cfr. M. Prignano, *Urbano VI, il papa che non doveva essere eletto*, Casa editrice Marietti, 1820 e I. Ait, *Urbano VI, papa*, in AA.VV., *Enciclopedia dei Papi*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 2000, p. 561-569.

⁸⁶ Gennaro Napoli nacque a Napoli nel 1881 ed ivi morì nel 1943. È, insieme ad Achille Longo, uno dei più validi sponenti della scuola musicale napoletana del Novecento. Ha composto opere liriche, musica sinfonica e cameristica. Dal 1926 divenne direttore del Conservatorio di Napoli. Sono suoi figli il musicista Jacopo, Tommaso, Margherita e l'archeologo Mario Napoli. Cfr. A. Basso (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. V, UTET, Torino 1985 - 90, p. 324.

⁸⁷ Tutta la famiglia Avena aveva grande passione per la musica e per la composizione. Adolfo sapeva suonare perfettamente il piano ed il violino. Recentemente è stata ritrovata una sua personale composizione della poesia "*pianefforte 'e notte*" di Salvatore Di Giacomo.

⁸⁸ Cfr. C. Fidora, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁹ Il secondo piano della villa, destinato ad accogliere le stanze da letto dei quattro figli, era rimasto vuoto. Marcello e Mario infatti, si erano oramai trasferiti in Africa mentre Carlo aveva trovato una sua sistemazione a via Manzoni.

con annesso il grande studio⁹⁰. L'architetto eseguì una radicale ristrutturazione del piano progettando un nuovo ed autonomo appartamento-studio. Cercheremo di descriverne gli interni attraverso i ricordi del figlio Luciano. Nonostante il vincolo di alcune pareti portanti, il progetto ideato dal giovane architetto consentì, attraverso la demolizione di alcuni tramezzi, di convertire l'originaria planimetria, prevalentemente occupata da camere da letto e da bagni, ad una vera e propria casa di rappresentanza. La soluzione da lui adottata infatti, di ampio respiro, privilegiava più gli ambienti destinati all'accoglienza piuttosto che quelli di servizio e di abitabilità, tanto che questi, dovendosi adattare anche alla sagoma spezzata della villa, risultarono sacrificati e poco funzionali. Nonostante ciò, il nuovo appartamento raggiunse alti livelli di spettacolarità, avvertiti soprattutto da chi vi accedeva per la prima volta. Negli interni della sua nuova abitazione, la fertile vivacità creativa di Gino ebbe modo di dispiegarsi ampiamente, mettendo a profitto un repertorio ornamentale che spaziava dalla riproduzione di affreschi quattrocenteschi all'arredo in stile classico pompeiano. Per ottenere la totale indipendenza dell'abitato, il varco che collegava il piano con la scala padronale venne chiuso con una porta coperta in seguito da una tenda. La scala di servizio invece, che aveva un ingresso autonomo dal giardino, servì come nuovo ed autonomo accesso all'appartamento. Il vecchio disimpegno, già di discrete dimensioni, venne così tramutato in un nuovo ingresso. Questo ambiente conduceva verso la *hall*, una stanza piuttosto rettangolare che era occupata da un mobile-divano ricurvo che invitava l'ospite all'attesa ed era illuminata dall'alto dalla luce soffusa di un lucernario in ferro e vetro policromo. A settentrione erano collocate la camera da letto matrimoniale⁹¹ con una sala da bagno privata, la cucina ed un piccolo - forse anche troppo - bagno padronale. Dalla *hall* si poteva accedere, da un lato, alla camera da letto dei ragazzi, arredata con mobili eseguiti su disegno di Gino, dall'altro, verso la grande sala da pranzo. Lungo un lato si apriva lo studio dell'architetto, al quale si accedeva superando una porta a vetri satinati posta al centro di un grande arco pentagonale spezzato. La cornice che lo rivestiva, in legno e vetro storiato, con lastre sulle quali

⁹⁰ Un progetto di *studio d'artista* presentato al Comune nel 1923 da Adolfo Avena in forme neo-romaniche e pubblicato nel testo *L'architettura a Napoli fra le due Guerre* di C. de Seta, in realtà non venne mai realizzato. Fu invece ampliata la villa realizzando un volume che, occupando parte dell'originario giardino, confinava con via A. Vaccaro. In quella occasione venne realizzato anche un garage sotterraneo che apriva su detta via mentre il solaio di copertura di questa nuova aggiunta divenne un comodo terrazzo per l'appartamento sito al piano superiore.

⁹¹ I mobili della camera da letto vennero realizzati su progetto dell'architetto stesso. Purtroppo non è possibile ricostruirne le fattezze perché mancano immagini che ne attestino la bellezza, si può solo dire che spiccavano nella stanza i colori del bianco e del blu.

erano segnati motivi geometrici marcati a fluoro, nascondeva all'interno delle luci a neon che ne risaltavano di notte il disegno stilizzato. Le basi di questo arcone erano occupate lateralmente da due basse librerie dove erano poste le riviste d'architettura. Nella grande camera da pranzo, generata dall'unione di due distinte stanze, dava sfoggio di sé l'interessante finestra a bifora disegnata da Adolfo con il balcone prospettante su via Luca Giordano. Sul lato sinistro di chi vi entrava, si poteva scorgere una porta che conduceva nella camera da letto del figlio Luciano. Il lato rivolto verso via Vaccaro si concludeva invece con una soluzione dagli effetti del tutto scenografici. Su questo lato infatti lo spazio era "abbracciato" da una parete absidata, interamente affrescata da un motivo naturalistico di gusto preraffaellita. Il disegno, eseguito dall'artista nonché fraterno amico dell'architetto Luigi Surdi, si ispirava, per volere del proprietario, agli affreschi realizzati da Leonardo da Vinci nella cosiddetta *Sala delle Asse* del Castello Sforzesco di Milano⁹², ma che più propriamente tendeva a ricordare, nella forma e nell'assonanza d'idee, il tema del mosaico adornante la volta del salone di villa Spera. Il pittore realizzò un finto pergolato formato da rami fioriti fittamente intrecciati, ai quali nel mezzo si annodavano, con un gioco prezioso, degli intrecci di corda d'oro. Alla base, un alto rivestimento in palissandro scolpito fasciava a mezza altezza le pareti della sala e si raccordava, al centro della composizione absidale, ad un'elaborata cornice dello stesso legno, sempre intagliata da un motivo a ghirlande erbacee. Questa si legava perfettamente nello stile, alla grande finestra eseguita a piombo fiorentino, che dava sul terrazzo. Il risultato complessivo dunque doveva apparire molto simile a quanto fu realizzato da William Morris nella famosa *Sala da pranzo verde*, del 1866⁹³. Il tipo di decorazione che rivestiva la camera da pranzo esprime un duplice interesse: da un lato infatti evidenzia la sensibilità del suo giovane autore per l'arte classica e la sua intenzione di voler stupire l'ospite, dall'altro

⁹² Nella celebre Sala delle Asse al Castello Sforzesco, così chiamata per la presenza fin dall'epoca rinascimentale di un rivestimento ligneo alle pareti, Leonardo realizzò nel 1498, per volere di Ludovico il Moro (signore di Milano dal 1480 al 1499), un affresco che copriva tutta la sua volta. Il disegno rappresentava un fitto bosco formato da sedici alberi, i cui rami erano intrecciati fra loro ed erano legati da una corda d'oro. Al centro della volta era disegnato lo stemma sforzesco, mentre sui quattro pennacchi, delle targhe su fondo azzurro recano le tracce di iscrizioni dorate oggi non più leggibili. Riscoperta nel 1893 da Paul Muller Walde in cattive condizioni, la splendida composizione è stata variamente ripassata e restaurata nel corso del tempo. Cfr. M. Magnano, *Leonardo*, nella collana *I geni dell'arte*, Ed. Mondadori Arte, Milano 2007, p. 104 e M.T. Fiorio, *Il Castello Sforzesco di Milano*, Ed. Skira, Milano 2005.

⁹³ La *Sala da pranzo verde*, oggi al Victoria and Albert Museum, è un significativo esempio della concezione architettonica introdotta dal suo autore, basata sul ritorno alla semplicità, al buon materiale e alle semplici forme costruttive. In quest'opera, così come in quella di Avena, le grandi decorazioni parietali tendono ad aggiungere alle forme funzionali dell'invaso un certo tono di sfarzo. Al riguardo si veda G. D'Amato, *Storia dell'arredamento*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1992 (II ed. 1999), p.180 e H. Voss, *L'Ottocento*, Görlich Editore, Milano 1973, p.135.

testimonia l'evoluzione della sua impronta artistica, orientata verso la nuova tendenza Déco, che di lì a poco andrà a diffondersi in tutt'Europa grazie all'Esposizione parigina di Arti decorative, inaugurata nel 1925. Questa nuova tendenza del gusto si manifestò principalmente nel campo delle arti minori e dell'arredo. Si diffuse solo in un secondo momento anche nel ramo dell'architettura, ovvero fra gli anni Trenta e Quaranta del secolo, apportando al processo progettuale nuove soluzioni compositive, dalle linee svettanti, spezzate o curve, proiettate verso l'aerodinamicità. Avena sembra assimilare questo linguaggio per farlo proprio, ritrovando in esso una personale chiave interpretativa degli orientamenti moderni dell'architettura, tanto da portarlo a distaccarsi dalle vecchie impostazioni storiciste per rivelare un linguaggio nuovo, del tutto autonomo da quello paterno. Il passaggio dalle forme neoecclettiche a quelle 'più moderne' avviene tuttavia gradualmente, tant'è che all'interno di uno stesso edificio spesso si riscontra la presenza dei due stili, usati talvolta in modo distinto, talvolta, in forma combinata. Il Déco, espressione di una moda legata principalmente al lusso e alla mondanità della media ed alta borghesia del tempo, sembra che collimi pienamente con le propensioni architettoniche di Gino, non solo per quanto riguarda la scelta di una selezionata committenza, ma anche per ciò che concerne le strette affinità con la sua personale formazione artistica. Questo stile infatti, se da un punto di vista decorativo tendeva di per sé a semplificare e a geometrizzare le forme desunte dall' *art nouveau*, dal punto di vista compositivo invece, era quello che maggiormente risentiva di un'impostazione progettuale complessa ed articolata, spesso votata all'eccesso di forme ed al contrasto di colori, cosicché esso indirettamente ritornava ad essere molto vicino all'indole neo-ecclettica, propria della famiglia Avena. Secondo questo influsso, Gino realizzerà la decorazione della sua nuova camera da pranzo, molto probabilmente ispirato a quella presente all'interno del padiglione italiano, costruito dal Brasini, in occasione dell'evento parigino.

Brasini infatti aveva progettato un edificio la cui architettura, si può dire, era prevalentemente «di facciata»⁹⁴. Al suo interno il salone centrale presentava un abside posta di fronte all'ingresso rivestita di mosaico marmoreo, il cui motivo si avvicinava molto a quello fatto realizzare da Avena. Gli interni del manufatto dovevano aver catturato l'attenzione del giovane architetto anche perché la disposizione absidale con le aperture

⁹⁴ Sulla partecipazione dell'Italia all'Esposizione del '25 si vedano: R. Bossaglia, *L'Art Déco*, Roma-Bari 1984 e G. D'Amato, *Fortuna e immagini dell'Art Déco*, Ed. Laterza, 1991.

lateralali che davano in una sorta di deambulatorio posteriore, richiamava molto un'impostazione di tipo basilicale romanica, stile, come sappiamo, particolarmente gradito dalla sua famiglia.

2. La realtà napoletana nel dibattito italiano fra le due guerre

2.a Tendenze e protagonisti

Nei primi anni del primo dopoguerra la battaglia per una nuova architettura italiana ed una nuova estetica, viene intesa dagli architetti e dagli intellettuali anche come una battaglia politica e sociale, in cui l'ascesa al potere di Mussolini ed il consolidamento del suo regime, comportano da una parte il rafforzamento delle istanze futuriste, dall'altra costituiscono un'evitabile premessa allo sviluppo della poetica razionalista. Negli anni Venti e nel decennio successivo, l'attività professionale e didattica nonché quella teorico-critica, subiscono un'accelerazione senza precedenti nella storia dell'architettura italiana: la riforma didattica culminante con la nascita delle Scuole Superiori di Architettura - a Roma nel dicembre del 1919, a Venezia nel 1926, a Torino nel 1929, a Napoli nel 1930 e a Milano nel 1933 - e la fondazione di riviste specializzate come «Domus» e «La Casa Bella» entrambe nel 1928, costituiscono solo alcuni degli aspetti culturali più significativi di quegli anni⁹⁵. Il panorama della ricerca architettonica si presenta comunque molto variegato: nella città di Torino, l'Esposizione per il decennale della Vittoria, del 1928, risultò una grande prova per gli architetti torinesi d'avanguardia, ingaggiati in una puntigliosa opera di esemplificazione stilistica. La cultura torinese, che aveva vocazione europea, era mossa da un lato, dal postimpressionismo di Eduardo Persico e del gruppo dei "Sei", dall'altro, dalla forte influenza della *Wagnerschule*⁹⁶. Fra le personalità di rilievo si ricordano Venturi, Persico, Casorati, Galante, Pagano, Sartoris. Oltre questi tentativi di esemplificazione formale vi era anche la sperimentazione del secondo futurismo di Fillia⁹⁷. A Milano il movimento architettonico sentì, più di ogni altro in Italia, il richiamo ai nuovi principi razionalisti. Pur presentandosi piuttosto unito, fu tuttavia contrassegnato da

⁹⁵ O. Ghiringhelli, *Camillo Guerra 1889_1960. Tra neoecclettismo e modernismo*, Electa Napoli, ivi 2004, p. 9.

⁹⁶ Cfr. *Sommario* in «Edilizia Moderna», n. 81, dicembre 1963, p.2.

⁹⁷ A. Masoero, R. Miracco, F. Poli, *L'Estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*, Edizioni G. Mazzotta, Milano 2004.

origini e prospettive assai diverse: al linguaggio di Muzio, che presentava larghi contatti con il movimento del Novecento pittorico e della pittura Metafisica, si affiancava infatti quello palladiano di Gigliotti-Zanini ed il 'neoclassico' milanese di Fiocchi e Pizzigoni. L'incontro fra il razionalismo ed il Novecento milanese segnò comunque momenti di influenze reciproche sulla base di un comune desiderio di ordine, di razionalità del costruire e di semplificazione linguistica. La *Cà Brütta* progettata da Giovanni Muzio nel 1923 risulta la migliore architettura del decennio, seguita nel decennio successivo dalla casa del Fascio di Terragni, non solo per lo stile e le proporzioni, ma soprattutto perché nasceva come *un pezzo di città*, e non come un monumento, avulso dal tessuto circostante⁹⁸. Oltre a ciò si legarono le figure di Greppi, Ponti e Lancia, cui faceva capo la precisa esigenza di ricerca di uno stile di rappresentanza di una nuova borghesia, in una diffusione sempre più vasta ed eclettica che investiva, aldilà dell'architettura, il problema di un nuovo gusto dell'artigianato⁹⁹. Un caso a parte costituì la figura di Giuseppe De Finetti, che riportò in Italia alcuni valori di rivolta contenuti nella rigorosa tematica di esemplificazione di Adolf Loos. A Roma intanto l'avanguardia si affacciava dapprima ad una interpretazione della Secessione viennese, seguita dall'esperienza del *Barocchetto*¹⁰⁰, per scontrarsi poi con il razionalismo del MIAR. Mediatore, Marcello Piacentini, che riuscì a fondere, fra istanze artistiche, mondo professionale ed esigenze di rappresentatività, insite nei propositi del Regime, le dottrine accademiche con le esigenze di espressione dell'avanguardia. Aldo Andreani fu poi la figura più importante di un piccolo gruppo di architetti che tesero romanticamente a recuperare, in senso plastico, i valori grammaticali dell'eclettismo. L'opera di Giulio U. Arata, sia per la consistenza, sia per la spregiudicatezza stilistica, costituì uno dei tramiti fondamentali con la tradizione costruttiva prebellica, che riassumeva sotto il segno del liberty, il gusto eclettico con gli ultimi residui del linguaggio neoromanico boitiano¹⁰¹. Riguardo a questo gusto si avrà anche il successo del quartiere residenziale che Gino Coppedè realizzò tra il 1917 ed il 1925 a Roma, all'incrocio fra via Tagliamento e viale della Regina¹⁰².

⁹⁸ F. Ierace, *Giovanni Muzio 1893-1982*, Electa, Milano 1994.

⁹⁹ Cfr. *Sommario...Ibidem*.

¹⁰⁰ Il tono vezzeggiativo serve per sottolineare il tono dimesso, lontano dalle spettacolarità scenografiche del barocco seicentesco.

¹⁰¹ F. Mangone, *Giulio Ulisse Arata. Opera completa*, Electa Napoli, ivi 1992.

¹⁰² Cfr. R. Bossaglia, M. Cozzi, *I Coppedè*, Edizioni Sagep, Genova 1982, p.111.

Rispetto a questa produzione neo-eclettica, la figura di un giovane Pier Luigi Nervi, con le strutture del teatro Augusteo (1926-28) a Napoli e lo stadio Giovanni Berta (1929-1932) a Firenze, doveva apparire più come un fenomeno isolato che come espressione di una scuola o di una ricerca collettiva¹⁰³.

Nell'architettura della capitale predominavano numerosi fermenti che, sebbene delineati da differenti percorsi, partivano da un'esigenza comune: il superamento dell'eclettismo¹⁰⁴. In generale si possono individuare sei diverse matrici linguistiche che hanno caratterizzato l'architettura italiana e più specificatamente quella romana di quel periodo: il gusto viennese, il 'barocchetto', l'architettura di Roma antica, gli stili come repertorio, la geometria barocca come principio di esemplificazione formale, gli echi del Movimento Moderno¹⁰⁵. I temi dell'architettura viennese vennero sperimentati da Marcello Piacentini, il quale dopo aver svolto un viaggio attraverso le città della Germania nel 1913, tornò in patria trasformato¹⁰⁶. Il villino Allegri in via Nicotera, il villino in viale Liegi, la casa di piazza del Viminale, sono forse i risultati più interessanti di questo lavoro¹⁰⁷ insieme alla «Casa dei bambini» di Innocenzo Sabbatini di via Ruggero di Lauria. Nell'ambito del cosiddetto stile *Barocchetto* è possibile menzionare il gruppo di villini della «Cooperativa Ars», realizzati da Errico Del Debbio lungo viale Carso¹⁰⁸ o il *Tempio votivo del Sacro Cuore di Maria* (1923-50) di Armando Brasini. All'interno di questa reinterpretazione di stile si ritrovano inoltre le opere di un primo Mario De Renzi: nelle due «case modello» per l'ICP alla Garbatella (1928) e nei progetti per il villino

¹⁰³ Proprio agli inizi degli anni Venti, Nervi costituì un'impresa di costruzioni - la Società ingg. Nervi e Nebbiosi - allo scopo di sperimentare direttamente le sue intuizioni strutturali. (un'impresa che realizzerà, tra l'altro, la palazzina di Giuseppe Capponi sul lungotevere Arnaldo da Brescia). Anche questo può essere considerato un sintomo delle resistenze che il mercato romano opponeva all'innovazione tecnologica. Cfr. P. O. Rossi, *Caratteri stilistici nell'architettura di Roma negli anni Venti*, in «ArQ 11», Electa Napoli, ivi 1996, p.42.

¹⁰⁴ Cfr. P. O. Rossi, *op. cit.*, p.41.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Cfr. A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, in «Architettura e Arti Decorative», anno V, fasc. I-II, sett.-ott. 1925, pp.3-4. Antonio Muñoz (1884-1960) fu Ispettore Generale delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma dal 1928 al 1944. Sotto la sua direzione furono realizzati gli sventramenti e le demolizioni nelle aree archeologiche centrali. Cfr. G. P. Consoli, *Dal primato della città al primato della strada: il ruolo del piano di Armando Brasini*, in V. Franchetti Bardo (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo, dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaca Book, Milano 2003, pp.208-209.

¹⁰⁷ Alcuni elementi stilistici come il bow-window, l'intonaco a gretoni, il partito delle finestre disegnate da cornici sottolineate da una diversa finitura dell'intonaco (liscio/grezzo), una certa leggiadria nella decorazione delle facciate e nell'uso degli stucchi entrano a far parte di una maniera che si può rileggere in quegli anni in molte case destinate ai ceti medio-alti. Cfr. P. O. Rossi, *Caratteri...cit.*, p.44.

¹⁰⁸ Cfr. E. Valeriani, *Del Debbio*, Editalia, Roma 1976, p.6.

Cappellini e per la palazzina Theodoli in via Panama (1930-31)¹⁰⁹ spicca la tendenza alla semplificazione e alla stilizzazione del repertorio tradizionale classico. Secondo tale lettura, una colonna, una parasta, un bugnato e gli stucchi perdevano in parte il loro significato per assumere un valore più di allusione che di imitazione.

I temi legati alla superficie muraria di forte spessore e ai suoi chiaroscuri, legata ai riferimenti di Roma antica, insieme ai motti ed iscrizioni in latino, affiorano invece nelle architetture di Capponi - nella palazzina di lungotevere Arnaldo da Brescia¹¹⁰ - e di Aschieri. Quest'ultimo lavorò sul tema della geometria barocca, come processo di semplificazione formale, nella palazzina in piazza Trasimeno (1931) e nella Casa di lavoro dei Ciechi di Guerra (1930-31). Alcuni suoi elementi linguistici, quali il trattamento delle superfici murarie, le strombature delle finestre, il disegno dei portoni d'ingresso, attecchirono con rapidità nel lessico della produzione edilizia comune, diffondendosi secondo una certa maniera in quella che allora era la periferia della città eterna.

Questi numerosi stilemi nell'architettura italiana cominciarono ad essere abbandonati con la diffusione dei principi contenuti nelle pubblicazioni del « Gruppo 7 » che segnarono la nascita dell'architettura razionalista in Italia¹¹¹.

I componenti del cosiddetto « Gruppo 7 » - Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Carlo Enrico Rava, Gino Pollini e Giuseppe Terragni – furono fra i primi ad aprire la cultura architettonica ad un'aggiornata informazione internazionale. Nei quattro articoli programmatici che uscirono su « La Rassegna Italiana » tra il dicembre '26 ed il maggio del '27 vi si trovava l'obiettivo di raggiungere una nuova e più razionale sintesi tra i valori nazionalistici del classicismo italiano espressi dal linguaggio Novecento e la logica strutturale dell'epoca della macchina, che era stato loro trasmesso dai Futuristi¹¹². I progetti di Terragni, che mostravano fin dall'inizio una predilezione per il tema industriale, sembravano avere a che fare più con *l'estetica dell'ingegnere* che con l'architettura, per usare la polarità espressa da Le Corbusier in

¹⁰⁹ Per l'attribuzione di questa palazzina a De Renzi si veda G. Muratore, *Architettura contemporanea romana*, in H. Klotz, V. Pavan (a cura di), *La Nuova Scuola di Roma*, Arsenale Editrice, Venezia 1987, p.47 e M. L. Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi ed., Roma 1992, p.100.

¹¹⁰ Cfr. P. Cortese, I. Isacco, *Giuseppe Capponi (1893-1936)*, Gangemi ed., Roma-Reggio Calabria 1991.

¹¹¹ Cfr. C. de Seta, *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Roma Bari 1987, p.78. I quattro articoli, ristampati dalla rivista « Quadrante » nei numeri 23 del marzo 1935 – con una nota di Carlo Belli, *Origini del Gruppo 7* – e 24 del mese successivo, sono stati poi riprodotti in M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima esposizione italiana di Architettura razionale*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli 1973.

¹¹² K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Editore Zanichelli, Bologna 1986, p.237.

Vers une architecture, un libro che esercitò una notevole influenza sui razionalisti italiani, dopo la sua pubblicazione avvenuta nel 1923¹¹³. Tuttavia, la ricognizione dei razionalisti italiani sul panorama europeo risultò condizionata dalla voglia di reinterpretare il linguaggio della tradizione piuttosto che di dare peso alla modernità in sé¹¹⁴.

A Roma si tenne nel 1928 la prima Esposizione di Architettura Razionale, che vide riuniti insieme i progetti torinesi, milanesi e romani. Due anni dopo (1930) il movimento razionalista italiano si costituì come gruppo ufficiale nel Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR)¹¹⁵. Nel 1931, sempre nella Capitale, verrà inaugurata, presso la galleria d'arte di Pietro Maria Bardi in via Veneto, una seconda edizione della Mostra, patrocinata dal Sindacato Nazionale Architetti. Bardi, per diffonderne la presenza, pubblicò il provocatorio *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*¹¹⁶. Il testo, insieme al "Tavolo degli orrori" da un lato tendeva a valorizzare la nascente architettura razionalista volendola legare agli ideali rivoluzionari fascisti, dall'altro dava il via ad aspre polemiche tra gli architetti, in quanto denunciava il fatto che i maggiori incarichi pubblici erano riservati agli architetti di stampo tradizionalista a scapito di quelli razionalisti¹¹⁷. Mussolini inaugurò l'esposizione ma la sua «fiducia» verso la nuova corrente ebbe scarso peso di fronte alla reazione ostile del Sindacato Nazionale degli Architetti, che subiva l'influenza classicista di Marcello Piacentini. A causa di questi malumori, il MIAR fu sciolto e al suo posto si costituì il RAMI¹¹⁸ (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani) patrocinato dal Sindacato, a cui aderirà la maggior parte degli architetti del MIAR, ponendosi in una posizione intermedia tra gli eclettici razionalisti e le nuove tendenze. Fra gli iscritti al Sindacato Nazionale Architetti compariva anche il nome di Adolfo Avena¹¹⁹.

¹¹³ K. Frampton, *op. cit.*, p.238.

¹¹⁴ M. Cennamo (a cura di), *op. cit.*, p.39-40 e seguenti.

¹¹⁵ Il MIAR nacque inizialmente come MAR nel 1928 dallo staccarsi di alcuni esponenti del Gruppo 7.

¹¹⁶ P. M. Bardi, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Edizioni di «Critica Fascista», Roma 1931, p.133. Integralmente ristampato in M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'architettura Moderna. Il MIAR*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976, pp.120-159. Il brano citato è a p.157.

¹¹⁷ P. M. Bardi, *Rapporto...cit.*, p.95.

¹¹⁸ Per quanto riguarda la nascita e la fine del MIAR, le caratteristiche costitutive dell'organismo, gli esponenti e le partecipazioni di questi ad alcuni CIAM si veda M. Cennamo (a cura di), *Materiali ...cit.*, Napoli 1976.

¹¹⁹ Elenco degli architetti iscritti all'Albo Professionale, in «Architettura», aprile 1933, Fasc. IV. In questo elenco al nome di Adolfo Avena era associato, come recapito dello studio professionale, l'anomalo indirizzo di via Manzoni, piuttosto che quello di via Luca Giordano 19. Il primo recapito appartiene al figlio Carlo, a cui forse era stato delegato l'incarico di referente e rappresentante dell'architetto.

Negli anni a venire, saranno comunque molte le occasioni di affermazione dell'architettura moderna: si pensi ad esempio alle Triennali milanesi del 1927, del 1930 e del 1933, o alla Mostra della Rivoluzione Fascista, allestita a Roma nel 1932 da Libera e De Renzi, o ancora nelle varie occasioni concorsuali, in cui la ricerca di un'identità nazionale, evocativa delle istanze del Regime, rivelerà l'assoluta autonomia dell'architettura italiana di fronte alla *koiné* stilistica del razionalismo internazionale¹²⁰. Si pensi alla discussa Stazione di Firenze, realizzata nel 1932 (dopo molte polemiche) dal Gruppo Toscano capeggiato da Giovanni Michelucci, che presentava alcune scelte formali non collegabili alla cultura europea razionalista del tempo, né tantomeno alla cosiddetta monumentalità fascista¹²¹. In questo ampio contesto di riferimento, la vicenda napoletana non assunse a nostro parere quel ruolo marginale che spesso le è stato attribuito: d'altro canto, però, se nell'effervescente ambiente milanese e romano esiste una continuità che lega la poetica del Novecento con le formule razionaliste, nell'ambito napoletano la maggiore chiusura rispetto alle novità europee rendeva certo più difficile l'aggiornamento sulle problematiche d'avanguardia.

Nel primo dopoguerra un ruolo rilevante per la città fu affidato al grande piano di bonifica urbana e di realizzazione di opere pubbliche, anche per merito dell'istituzione nel 1925 dell'«Alto Commissariato per la Provincia di Napoli». Per regolare lo sviluppo urbanistico, l'Alto Commissariato si pose come obiettivo prioritario un programma adeguato di investimenti al fine di affrontare una serie di opere richieste dai più pressanti problemi urbani della città. Ad esso vennero affidate pertanto la gestione tecnica, finanziaria ed amministrativa di tutte le opere di competenza del Ministero dei Lavori Pubblici, di quelle eseguite per conto delle varie Amministrazioni dello Stato nonché di quelle che l'Alto Commissariato intendeva realizzare ad integrazione o sostituzione di esse¹²². Un forte risveglio dell'attività edilizia si avrà, all'interno dell'ambito cittadino, con

¹²⁰ O. Ghiringhelli, *op. cit.*, p. 9.

¹²¹ La Stazione di Firenze si poneva all'avanguardia nella cultura italiana del tempo perché per la prima volta il linguaggio formale derivava apertamente da un "problema di autonomia culturale". Cfr. M. Capobianco, *La nuova stazione di Firenze. Storia di un progetto*, «Universale di Architettura», collana diretta da Bruno Zevi, Edizioni Testo&Immagine, Roma 2001, pp.25-26.

¹²² I lavori promossi da questo ente interessarono soprattutto le zone di ampliamento della città, così come confermano: la via Litoranea, il prolungamento di via Caracciolo, la sistemazione di via Posillipo, il completamento di via Manzoni e di via Aniello Falcone, l'apertura del Parco Virgiliano e la Galleria Laziale ecc. Nell'intento di collegare il centro con i nuovi quartieri, furono realizzate la Funicolare Centrale (1928) e quella di Villanova (1930). Furono infine attivati i lavori di completamento dei rioni Arenaccia, S. Eufremio vecchio, Ottocalli, Arenella, Vomero Posillipo e Fuorigrotta. In particolare al Vomero, l'organo statale intervenne per disciplinare la frenetica e disordinata attività edilizia che si stava perpetrando sulla collina definendo con gli enti locali e statali degli specifici piani di zona.

la realizzazione di nuove aree urbane, come il quartiere San Pasquale, ed il completamento di altre in via di espansione, quali ad esempio il Vomero¹²³ e l'area orientale della città. A metà degli anni Trenta l'urbanizzazione della collina procedette rapidamente lungo la direttrice di piazza Medaglie d'Oro e via Tasso, completando nell'area a monte del Corso Vittorio Emanuele, uno sviluppo edilizio già ampiamente avviatosi alla fine dell'Ottocento. Nella fascia alta del crinale sorsero, in quel periodo, interessanti episodi architettonici che aggiornarono la tipologia della palazzina per abitazione. Gli edifici, di dimensioni relativamente piccole, sfruttavano positivamente il dislivello orografico per consentire di asservire spazi di verde privato, con soluzioni assai diverse da quella più consueta del doppio accesso alla quota inferiore e superiore.

Altri siti come Coroglio, Bagnoli, Miseno da una parte, il quartiere flegreo dall'altra, furono oggetto d'intervento ma, in questo caso, le opere realizzate dall'I.C.P.¹²⁴, furono fuori scala e fuori contesto, annegate in seguito da un'architettura sciatta, affastellata e ripetitiva degli anni postbellici¹²⁵.

A partire dal 1926 fu nominata anche una commissione incaricata di redigere un Piano Regolatore per l'intera città¹²⁶. Il suo presidente, Gustavo Giovannoni¹²⁷, aveva dichiarato un orientamento volto ad opporsi agli sventramenti operati nel secolo precedente e a voler procedere con estrema cautela, riducendo le demolizioni ad un numero strettamente necessario ed attivando per lo più, interventi che si adeguassero alla

¹²³ L'opera di ampliamento al Vomero, che ruotava intorno all'ottagonale piazza Simone Martini (oggi Medaglie d'Oro) con l'adiacente campo sportivo del Littorio (oggi Collana), portava a compimento il piano ottocentesco – approvato con R.D. n. 4182, del 9 dicembre 1886, solo parzialmente eseguito dalla Banca Tiberina, ma nei fatti interrotto a seguito di una nuova convenzione stipulata dalla banca con il Comune il 7 dicembre 1893.

¹²⁴ L'Alto Commissariato elargì un cospicuo finanziamento (45 milioni delle vecchie lire) all'Istituto Case Popolari (I.C.P.), la cui direzione viene affidata al regio commissario Luigi Aperlo. Questi fondi vennero raccolti nel 1925 con il contributo della Cassa Nazionale Assicurazioni Sociali. L'anno successivo un ulteriore stanziamento di quattro milioni e mezzo fu elargito dallo Stato a seguito dell'emanazione della legge n. 386/26. Cfr. M. Furnari, *Quartieri periferici e abitazioni signorili. L'attività dell'IACP a Napoli fra le due Guerre*, in «ArQ 3», giugno 1990.

¹²⁵ L'istituto realizzerà in un primo quinquennio (1925-30) i rioni Diaz all'Arenaccia, Vittorio Emanuele III a Poggioreale e Duca d'Aosta a Fuorigrotta. Nel secondo quinquennio (1930-35), oltre ad un ulteriore incremento dei preesistenti rioni, vedranno realizzarsi il rione S. Caterina da Siena (1931-32) nella zona Cariatì, a ridosso del C.so Vittorio Emanuele, il rione della Galleria Vittoria al Chiatamone (1931-33) ed il rione Duca di Genova (1932-35) a Posillipo.

¹²⁶ Cfr. AA.VV., *Relazione della Commissione per lo studio del Piano Regolatore della Città*, Ed. Giannini, Napoli 1927, ora in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1994, p. 33. La relazione venne firmata da Gustavo Giovannoni, Gino Chierici, Silvestro Dragotti, Riccardo Fiore, Felice Ippolito, Raffaele Pergolesi e Giuseppe Tortora.

¹²⁷ Storico e critico militante, fondatore insieme a Marcello Piacentini della rivista «Architettura e Arti Decorative» (1921), nonché direttore, a partire dal 1927, della Scuola Superiore di Architettura di Roma, Giovannoni aveva caldeggiato la rifondazione in chiave neo-umanista del ruolo dell'architetto da intendersi – in antitesi ai due opposti specialismi del tecnicismo ingegneresco o dell'intuizione estetizzante – quale «architetto integrale», artista, tecnico e persona colta, capace di intervenire con provata competenza nella progettazione globale della città.

«teoria del diradamento»¹²⁸. Inoltre, nell'intento di migliorare le condizioni di vivibilità e salubrità, ribadì di dover porre grande cura agli aspetti paesaggistici per non alterare l'identità del tessuto urbano¹²⁹. Particolarmente attento alla tematica della «tutela delle bellezze naturali»¹³⁰ fu anche Gino Ghierici¹³¹, chiamato nel 1924 a dirigere la locale Soprintendenza ai Monumenti, il quale proporrà una larga, ma nei fatti disattesa, applicazione di vincoli paesistici sia a Napoli (via Tasso, via Manzoni, via Aniello Falcone) che nei Campi Flegrei, intorno ai laghi di Lucrino e Averno¹³². Insieme a lui, Roberto Pane¹³³, uno dei primi allievi diplomatisi presso la Scuola Superiore di Architettura di Roma, darà un contributo non trascurabile nella redazione di alcune tavole prospettiche esemplificative delle soluzioni architettoniche per i nodi urbani ancora irrisolti.

Il piano non fu mai approvato e, nonostante le premesse, l'unico intervento effettuato nel centro storico fu lo sventramento del vecchio quartiere Corsea-S. Giuseppe, per far posto al nuovo rione Carità. In quest'area, sgomberata da antiche presenze¹³⁴ e nella nuova rete viaria, sorse il nuovo centro direzionale della città, realizzato dai maggiori progettisti del tempo: il Palazzo delle Poste (1928-36) di Gino Franzì e Giuseppe Vaccaro, i palazzi dell'INA (1933) e dell'Ente Autonomo del Volturno (1937) di Marcello Canino, il Palazzo della Provincia (1934-36) di Canino e Ferdinando Chiaromonte, nonché la Casa del Mutilato (1938-40) di Camillo Guerra. L'opera più raffinata disegnata da Canino nell'ambito del rione Carità resta tuttavia il Palazzo degli Uffici Finanziari (1933-37), per la geometrica purezza compositiva giocata sulla perentoria monoliticità del blocco cubico rivestito da un manto molto curato di mattoni sottili, abbinato alle retrostanti forme cilindriche in travertino¹³⁵. A conferma del

¹²⁸ Cfr. G. Giovannoni, *Il «diradamento» edilizio dei vecchi centri*, in «Nuova Antologia», vol. XLVIII, giugno 1913, poi pubblicato nella raccolta di saggi dal titolo *Vecchie città ed edilizia nuova*, Utet, Torino 1931.

¹²⁹ Cfr. A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli*, E.S.I., Napoli 1998, p.58.

¹³⁰ Cfr. G. Chierici, *Per la tutela delle bellezze naturali della Campania*, Bestetti e Tuminelli, Milano-Roma, senza data (ma 1925).

¹³¹ Gino Chierici (1871-1961) Dopo il triennio a Siena (1920-24), sarà Soprintendente prima a Napoli (1924-35) e poi a Milano (1936-55).

¹³² A. Gambardella, *Il disegno della città*, in G. Galasso (a cura di), *Napoli*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1987, p.8 e sgg.

¹³³ Su Roberto Pane (1897-1987), storico e critico, figura carismatica nella cultura napoletana del Novecento e nella ricerca nel campo della storia e del restauro, si veda il volume di S. Casiello, G. Fiengo e R. Mormone (a cura di), *Ricordo di Roberto Pane*, Edizioni di «Napoli nobilissima», Napoli 1991.

¹³⁴ Il programma di intervento, risalente al 1913, ha consistito nelle demolizioni della cinquecentesca chiesa di S. Giuseppe Maggiore, posta all'angolo fra via Monteoliveto e via G. Sanfelice, della chiesa di S. Tommaso d'Aquino con l'annesso chiostro ellittico di Frà Nuvolo, la chiesa dei Fiorentini e quella di S. Maria del Carmine l'ottocentesco mercato di Monteoliveto nonché alcune case rinascimentali di notevole valore storico-artistico. Cfr. R. De Fusco, *Napoli nel ...cit.*, pp.96-105.

¹³⁵ Lungo via Diaz la facciata è svuotata dalla curvatura absidale della parete traforata, a sua volta in candido travertino.

fatto che la cultura architettonica romana si era saldamente insediata nella città, lo dimostra la presenza dei contributi, a loro modo esemplari, degli accademici romani. L'Istituto Fascista della Previdenza Sociale (1937-39) di Armando Brasini, costituisce un raro esempio di sobrietà rispetto al suo stile littorio marcatamente pomposo¹³⁶. Dal canto suo Cesare Bazzani costruisce la Stazione Marittima (1933-36) come un'aulica porta della città sul mare con ai lati due alte torri celebrative.

Fra questi episodi ve ne sono altri, riferibili all'architettura del quotidiano, che vengono inseriti in questo tessuto cittadino: si pensi ad esempio al Palazzo Troise, con la sua facciata curva segnata da pesanti lesene e da forti cornicioni arretrati, che si contrappongono alla linearità curvilinea del palazzo delle Poste. I professionisti locali ebbero un loro spazio soprattutto nell'ambito dell'edilizia residenziale, sia quella borghese, sia quella propriamente popolare.

Il programmi previsti dal Piano del 1926 costituirono la guida per molte realizzazioni successive: fra queste, il nuovo rione S. Pasquale ne rappresenta un valido esempio. In esso trovarono sistemazione edifici per civile abitazione, uffici e negozi che nell'insieme prolungarono quel carattere di signorile ambiente urbano, inaugurato venti anni prima dalla architettura di primo novecento di via dei Mille¹³⁷. Il rione divenne terreno di interessante sperimentazione architettonica che si risolse anche nell'adozione di una nuova tipologia per l'isolato: Ferdinando Chiaromonte, Paolo Platania, Vincenzo Carola, Emanuele Gianturco saranno i progettisti di alcuni degli edifici più interessanti. Le tecniche del cemento armato, scarsamente presenti in larga parte dell'edilizia storicista e liberty, furono qui largamente adottate.

Nell'area occidentale di Fuorigrotta si ebbe la risistemazione urbanistica dell'antico rione, anche grazie all'apertura della «Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare», voluta personalmente da Mussolini e realizzata in due anni (1938-40), in seguito alla demolizione del rione Castellana e la costruzione di un'ampia rete stradale che raggiungesse i Campi Flegrei. Sulla traccia del disegno urbano generale – diretto da Marcello Canino – furono eretti ed ultimati 36 edifici espositivi su un terreno ricoperto da una fitta vegetazione esotica attuata, su progetto di

¹³⁶ Cfr. M. Pisani, *Architetture di Armando Brasini*, Officina Edizioni, Roma 1996, pp.140-144.

¹³⁷ Il completamento del rione S. Pasquale a Chiaia, approvato con decreto commissariale del 30 luglio 1935, dava luogo al nuovo asse urbano di via Carducci, aperto sul sedime dei suoli di pertinenza della caserma Cavallerizza e, in minima parte, del prospiciente palazzo Roccella di Carafa. Cfr. B. e G. Gravagnuolo, *Chiaia*, Electa Napoli, ivi 1990, pp. 81-87.

Cocchia e Piccinato, piantando numerosi alberi d'alto fusto, per di più con l'aggiunta di un adiacente parco faunistico e di una zona archeologica, curata da Amedeo Maiuri. L'area espositiva conteneva opere imponenti quali la Torre del Partito Fascista¹³⁸ (1940) di Venturino Ventura, interessante volume a sviluppo verticale con piani sfalsati e un blocco centrale di ascensori, il Palazzo dell'Arte ed il Teatro Mediterraneo (1940) disegnato dal gruppo Barillà, Gentile, Mellia e Sambito, nonché una serie di padiglioni, ognuno dedicato alle colonie delle conquiste imperiali. Ma l'autentico capolavoro di architettura del verde, dovuto agli stessi Piccinato e Cocchia, resta la Fontana dell'Esedra, adagiata sul declivio della collina con una "chiusa" ispirata alla vanvitelliana fontana di Caserta. A differenza di quanto accadrà a Roma con l'E42, la Mostra sembrò disponibile ad accogliere anche il razionalismo, ma non si trattava di una battaglia vinta perché qui il confronto non aveva avuto i toni aspri e polemici presenti nel dibattito milanese con Persico, Pagano e Giolli¹³⁹. Marcello Canino disegnerà in linee "classico-barocche", di vaga ispirazione berniniana, il Palazzo degli Uffici e offrì, con sapiente regia, uno scenario tanto eclettico da includere lo stesso razionalismo in un ambito coloniale ed esotico, nel quale ancora oggi si staglia il fascino bizzarro del "Cubo d'Oro" di Zannetti, Racheli e Zella Milillo, dedicato al culto solare di una trasognata Africa Orientale¹⁴⁰. Per quelli laureati nella neo-costituita Facoltà di Architettura di Napoli, la Mostra rappresentò la prima grande occasione d'impegno professionale e la possibilità di poter esprimere al meglio le nuove tendenze dell'architettura razionalista¹⁴¹. Tra gli esempi più validi si ricordano la Funivia per Posillipo e l'Arena Flegrea di Giulio De Luca; i padiglioni della Silvicultura, della Caccia e dell'Elettrotecnica di Stefania Filo Speciale ed infine il Ristorante con piscina, l'Acquario Tropicale e le Serre Botaniche di Carlo Cocchia. La fondazione della Facoltà trae origine dalla Scuola di Architettura, istituita presso l'Accademia di Belle Arti nel 1928, che consentiva lo svolgimento dei corsi del primo biennio. È significativo notare come l'imposizione statale prevedesse l'istituzione di una scuola con ordinamento simile a quello romano¹⁴². Preside dell'Accademia era

¹³⁸ Di non trascurabile interesse è l'interno della torre per l'inedita sezione dei piani a livelli sfalsati ruotanti intorno ad un vuoto centrale.

¹³⁹ P. Belfiore, *L'Alto Commissariato e le opere del regime*, in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁰ B. Gravagnuolo, *Le muse crepuscolari dello storicismo accademico*, in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, p. 88.

¹⁴¹ C. de Seta, *Introduzione*, in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, p. 24.

¹⁴² A Napoli, ben più che per le altre realtà italiane, la dipendenza da Roma risulterà strettissima: sul piano normativo accadde che mentre nelle altre scuole la scelta dell'ordine di studi e i relativi programmi della Scuola di Architettura di Roma fu spontanea, per la scuola di Napoli fu praticamente una scelta obbligata, giacché gli enti sottoscrittori

l'avvocato Mattia Limongelli e Raimondo D'Aronco dirigeva la Scuola. Nel 1930 venne approvata la convenzione che istituiva a Napoli la Regia Scuola Superiore di Architettura¹⁴³, diretta da Alberto Calza Bini, presidente del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, legato a doppio filo con Giovannoni e Piacentini. Nel 1935 la Regia Scuola divenne Facoltà di Architettura dell'Università di Napoli¹⁴⁴. Fra i primi docenti figurarono lo stesso Calza Bini in qualità di preside, Marcello Canino e Ferdinando Chiaromonte (laureatisi presso la locale Scuola d'Ingegneria), Gino Chierici, Mario De Renzi, Luigi Piccinato e Roberto Pane (diplomatisi presso la scuola romana) e Giuseppe Samonà (laureatosi presso la Scuola d'Ingegneria di Palermo). Se poi si aggiunge che Giovannoni e Piacentini verranno spesso delegati a presiedere le commissioni giudicatrici dei pubblici concorsi, non è difficile comprendere quanto ferrea sia stata l'egida romana imposta dal regime nell'ambito disciplinare napoletano¹⁴⁵. In un contesto così definito non è casuale che gli apporti napoletani più originali dell'architettura italiana tra le due guerre vengano da Edoardo Persico, approdato al ruolo di critico militante della rivista «Casabella», dopo aver seguito studi giuridici¹⁴⁶ e da Luigi Cosenza, formatosi presso la locale scuola d'Ingegneria.

Nel campo delle opere pubbliche in quel tempo predominava ancora lo *storicismo* unito al *monumentalismo*. L'unica figura più incline al razionalismo sarà il giovanissimo Luigi Cosenza con il suo Mercato Ittico (1929), che rappresenterà una delle poche eccezioni alla regola in campo di opere pubbliche. La fabbrica, appena realizzata, si impose come una delle opere più avanzate dell'epoca, direttamente in dialogo con la migliore produzione architettonica europea moderna. Un'opera pura, nella stereometria come nei volumi "segnici", definita anche *classica* per la sua essenzialità, tutta fondata sul rapporto interno-esterno, che fu già dell'*architecture parlante* dei rivoluzionari del Settecento¹⁴⁷. Lungo questa

avevano concesso i fondi alla sola condizione che in quell'istituto sorgesse una scuola con ordinamento di quella di Roma. Cfr. F. Mangone, *Dal liberty al barocchetto. Insegnamento e professione dell'architettura a Napoli, 1900-1930*, in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁴³ Fu inaugurata l'8 dicembre 1930 con R. D. del 26 aprile 1930. Cfr. A. Castagnaro, *op. cit.*, nota 4 a p.61.

¹⁴⁴ In quella occasione vennero lasciati i locali che occupava nell'Accademia di Belle Arti, per trasferirsi nell'attuale sede di Palazzo Gravina. Cfr. B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone, S. Villari, *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli: 1928-2008*, Clean Edizioni, Napoli 2008.

¹⁴⁵ C. de Seta, *Introduzione*, in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁶ C. de Seta, *Il destino dell'architettura. Persico Giolli Pagano*, Laterza, Roma-Bari 1985.

¹⁴⁷ A. Buccaro, *L'opera di Cosenza nella tradizione dell'architettura degli ingegneri: dal criticismo illuministico al razionalismo "critico"*, in A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *Luigi Cosenza oggi 1905-2005*, Clean Edizioni, Napoli 2006, p.185.

linea di ricerca, rivolta verso l'ordine e la coerenza estetica¹⁴⁸, lo stesso Cosenza, in collaborazione con l'architetto viennese Bernard Rudofsky, realizzerà alcune splendide residenze unifamiliari quali la Villa Oro (1934-37), la villa Savarese (1936-42) e l'irrealizzata villa a Positano (1937)¹⁴⁹. Le opere di Cosenza avranno il sostegno delle riviste «Casabella» di Giuseppe Pagano e «Domus» di Gio Ponti. Il legame teorico con Pagano stava sia nell'adesione ai principi dell'architettura razionale sia nella riscoperta della meravigliosa logica dell'architettura spontanea¹⁵⁰. Si pensi alla VI Triennale di Milano del 1936, quando Giuseppe Pagano cura in collaborazione con Guarniero Daniel una mostra su « L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo», tutta tesa a dimostrare – in sintonia con Le Corbusier – l'anticipazione della moderna razionalità implicita nelle antiche costruzioni funzionali dei contadini e dei pescatori¹⁵¹. L'architetto che più si avvicinava alla linea progettuale tracciata da Cosenza è il toscano Frediano Frediani che, in collaborazione con l'ingegnere Luigi Tocchetti venne chiamato a sovrintendere ai lavori della ferrovia Cumana negli anni antecedenti alla guerra¹⁵². Frediani realizzò due stazioni, tra il 1939 ed il 1940, nel nuovo quartiere Fuorigrotta in via di definizione, l'una di fronte alla Mostra d'Oltremare e l'altra in via Leopardi. Nella prima, il tema della geometria circolare rimanda alla memoria i templi rotondi di architettura greco-romana, nella seconda predominano linee morbide e sinuose di segno espressionista.

Gli anni Trenta segnarono dunque a Napoli il definitivo passaggio dall'eclettismo storicistico agli elementi linguistici del vocabolario razionalista. Ben diverso è invece il caso dell'edilizia privata. Per essa infatti il nuovo linguaggio architettonico non riuscirà mai a raggiungere la linearità ed il rarefatto purismo di opere quali la citata villa Oro o la Mostra d'Oltremare e nemmeno quel monumentalismo razionale così enunciato nel nuovo quartiere Carità.

In città, come del resto in tutt'Italia, dominava infatti ancora uno storicismo architettonico ed un accademismo degli ordini, che dettava la forma architettonica degli edifici per civile abitazione. Questa, condizionata anche dalla moda e dal gusto di un evocativo neoeclettismo,

¹⁴⁸ G. Pagano, *Un architetto: Luigi Cosenza*, in «Casabella» n.100, aprile 1936, oggi anche in C. de Seta(a cura di), *Architetture e città durante il fascismo*, Ed. Laterza, Roma Bari 1990, p.149.

¹⁴⁹ L. Cosenza, *Una casa per Positano...e per altri lidi*, in «Domus» n.109, gennaio 1937.

¹⁵⁰ B. Gravagnuolo, *Razionalismo e monumentalismo*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p.50.

¹⁵¹ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, in «Quaderni della Triennale», Hoepli, Milano 1936.

¹⁵² Cfr. F. Capobianco, S. D'Ascia, *Due stazioni della Ferrovia Cumana di Frediano Frediani*, in «ArQ3» *op. cit.*, pp.114-17.

doveva rispondere appieno alle richieste della borghesia del tempo, ancora poco influenzata dalle semplificazioni linguistiche che si facevano avanti nel resto d'Europa in quegli stessi anni. L'endemica carenza di una classe imprenditoriale autopropulsiva acuì ulteriormente le difficoltà che incontrerà l'architettura razionale ad aprirsi un varco nella terra partenopea, restando priva di quella committenza illuminata che, soprattutto al Nord, alimentava la più avanzata sperimentazione linguistica della modernità.

Negli anni Venti ad esempio, si possono riscontrare ancora realizzazioni di gusto liberty che riprendono a volte riferimenti neobarocchi a volte neoromanici; si ricordano a tal ragione un ventaglio di edifici che vanno dal palazzo Cottrau Ricciardi a piazza Amedeo, di Giulio Ulisse Arata, alle ville ed i palazzi di Adolfo Avena che risentivano tutte delle coeve esperienze architettoniche del tempo, ispirate al medievalismo ed al romanico. La linea neoeclettica fu soprattutto dovuta ad una precisa ed intenzionale scelta culturale.

Nel decennio successivo, in Italia, l'iter evoluzionistico dei razionalismi, troverà nel Futurismo non solo un ineluttabile antecedente ma anche e soprattutto un patrimonio di soluzioni formali e di elementi architettonici da riutilizzare, magari in altre funzioni e in altri contesti. Forte infatti è il richiamo, nelle linee plastiche e nei volumi cilindrici dei balconi, a quanto era stato realizzato da Antonio Sant'Elia e Mario Chiattone nonché nel concetto dell'edificio come *Macchina* e del funzionale che si contrappone e si mischia con i richiami del pittoresco, da cui l'architettura traeva la libera aggregazione di volumi ed elementi linguistici. Memorie secessioniste ed espressioniste riecheggeranno nei timpani, nei *brise-soleil*; astrazioni lineari e corposità materiche che giungeranno ad un linguaggio architettonico che disinvoltamente acquisterà sempre più carattere ed internazionalità¹⁵³.

Un vasto repertorio di opere, non strettamente classificabile all'interno delle usuali categorie della narrazione storica dell'architettura razionale, costituì soprattutto a Napoli una quantità notevole di presenze nella vicenda costruttiva degli anni Trenta.

Questo modo di progettare gli edifici, apparteneva a quel professionismo colto che a Napoli faceva capo alle personalità di Marcello Canino, Ferdinando Chiaromonte, Michele e Paolo Platania nonché dello stesso

¹⁵³ P. Mascilli Migliorini, *Traslazioni e contaminazioni: l'architettura della città negli anni Trenta*, in C. de Seta (a cura di), *op.cit.*, p.97.

Gino Avena, ed acquisterà maggiore consapevolezza d'essere soprattutto nella metà del decennio¹⁵⁴.

2.bLo stile Avena tra neoeclettismo e razionalismo

L'architettura di Gino Avena, specialmente quella realizzata fra le due guerre, è stata spesso definita protorazionalista perché in essa si riscontrano costantemente delle contrarietà e delle ambiguità di fondo, tali da non consentire di inserirla appieno fra quelle opere prettamente legate al linguaggio del 'moderno'¹⁵⁵.

Il protorazionalismo¹⁵⁶ vede, nell'ambito architettonico, la crisi della linea organica dell'*Art Nouveau* franco-belga e l'affermarsi di quella geometrica, già intrapresa precedentemente da Mackintosh ed in seguito ripresa da Hoffmann, Perret, Behrens e Loos. Questo fenomeno nasce agli inizi del secolo XX e si diffonde nel corso del tempo nei campi più impegnativi dell'architettura, del design e nell'urbanistica con Garnier, lasciando tuttavia ancora libertà espressiva al fiorente artigianato locale, al gusto per le cose frivole e mondane, al campo dell'arredo e delle arti applicate¹⁵⁷. La sua lunga durata è da ricercarsi nella matrice riduttiva e classicista; nelle risposte che seppe dare alle istanze della società; nella vasta area in cui si manifestò, dall'Austria alla Germania, dalla Francia all'Italia fino agli Stati Uniti negli anni dell'esordio wrightiano; nella concezione artistica che ne costituì il fondamento teorico, il *Sichtbarkeit*, ovvero la "pura visibilità"¹⁵⁸. Questo principio si deve al pensiero di Konrad Fiedler (1841-1895) che, coadiuvato dallo scultore Adolf Hildebrand e dal pittore Hans von Marées e preceduto dal musicologo Hanslick, si propose di studiare le arti figurative in modo del tutto nuovo e secondo una lettura indipendente dalle affermazioni di tipo valutativo ed epistemologico presenti in altre discipline quali l'estetica, la storia

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ A. Castagnaro, *op. cit.*, p.103 e 161.

¹⁵⁶ Il termine 'protorazionalismo' fu usato per la prima volta da Eduardo Persico nel 1935 ed in più occasioni. Nel numero di marzo di «Casabella», parlando dell'architettura di Brinkman e Van der Vlugt, nel numero di luglio, nell'articolo su Palazzo Stoclet ed in quello di settembre, ricordando l'attività di Berlage, scomparso l'anno precedente e menzionando il suo museo dell'Aja. Cfr. G. D'Amato, *L'Architettura del protorazionalismo*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1987, p.1.

¹⁵⁷ Cfr. R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Ed. Laterza, Roma Bari 1974 (Nuova edizione ampliata 2000) p. 117.

¹⁵⁸ Questa specifica teoria estetica fu definita così a posteriori da Benedetto Croce ed ebbe grande influenza su buona parte della critica d'arte a cavallo tra Ottocento e Novecento, in particolare su Alois Riegl. Cfr. R. De Fusco, *op.cit.*, p. 117.

dell'arte, l'iconografia e l'antropologia¹⁵⁹. Sgomberando il campo dell'arte da teorie ritenute non strettamente pertinenti ad essa, si sarebbe potuto dare valore alla pittura, alla scultura e all'architettura esclusivamente attraverso l'analisi della loro percezione visiva. Con questo assunto si voleva affermare che dal punto di vista dell'osservatore, esisteva un'altra forma di conoscenza della realtà oltre a quella ottenuta attraverso il linguaggio ed il metodo della scienza, ovvero quella scaturita dall'indagine dell'arte¹⁶⁰. Dal punto di vista del processo creativo invece, valeva il pensiero che la natura riusciva a svelarsi solo attraverso l'opera mediatrice dell'artista che la scrutava e la interpretava. Per il teorico d'arte tedesco spettava a quest'ultimo allontanarsi dall'imitazione della realtà per orientarsi verso nuove forme artistiche che avessero una funzione ordinatrice e chiarificatrice, che fossero frutto di un processo analitico tale da portare quelle forme al progressivo distacco dalla natura e dar ad esse un carattere di rigore e precisione. Questi aspetti di obiettivazione, necessità, funzionalità produttiva e chiarezza sono facilmente individuabili all'interno degli orientamenti delle principali correnti dell'avanguardia figurativa o quanto meno in quelle classico-razionali, geometriche e costruttive. Il legame fra la concezione fiedleriana e l'architettura protorazionalista si ritrova principalmente nel binomio classico-razionale, rispondente tanto all'esperienza artistica di Fiedler, Hildebrand e von Marées, quanto nella "costruzione logica" insita in opere quali quelle eseguite da Otto Wagner, nelle semplificazioni formali di Josef Hoffmann, nel *Raumplan* di Loos e nel costruttivismo di Perret. La caratteristica più importante legata al protorazionalismo risulta appunto la componente classicista, aspetto questo fondamentale per il nostro discorso perché allontana qualsiasi dubbio sull'attribuzione delle opere di Gino Avena a questa corrente. I vecchi schemi architettonici ricavati dalla tradizione quali: la simmetria, i ritmi iterati e l'equilibrio delle masse rappresentano gli aspetti che tendono a dare all'opera una visione unitaria e bloccata nonché una precisa e semplificata stereometria. Moltissime opere protorazionaliste sono esplicitamente d'impronta classicista, secondo una versione tutta nuova e novecentesca. Dal punto di vista stilistico si deve infatti dire che nell'architettura protorazionalista vi si ritrovano più che stilemi classicisti, degli archetipi, dei contrassegni concettuali, qualcosa prelevata dalla memoria con tutte le deformazioni dovute al ricordo; non si

¹⁵⁹ R. De Fusco, *op. cit.*, p. 118.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

tratta mai infatti di reperti o citazioni archeologiche ma di forme inventate, sia pure sotto la suggestione di dati originari¹⁶¹. L'elemento colonna viene ad esempio impiegato tanto per dare alla fabbrica un accento aulico, tanto per conferirgli una nota ambigua o più semplicemente per apportare ad essa una sobria decorazione formale. Al concetto di *classico* si associa anche quello di funzionalità e di razionalità, intesi come risposta della fabbrica ad una perfetta tecnica costruttiva e ad esigenze funzionali, sia se essa si basi su schemi e paradigmi ripetibili sia che adotti composizioni simmetriche e bloccate.

A queste caratteristiche rispondono quasi tutte le fabbriche protorazionaliste dei vari Wagner, Loos, Tessenow, ecc. ma non quelle di Avena. Come abbiamo citato in precedenza il processo evolutivo della progettualità dell'architetto in esame, non parte dalla razionalizzazione degli elementi classici, né tanto meno dalla volontà di esemplificare le forme compositive attraverso l'uso della nuova materia costruttiva quale era il cemento armato. Avena parte da una formazione di tipo eclettico di impronta paterna, ricca di citazioni colte e di variabili compositive. Una così complessa e articolata impostazione progettuale se da un lato risulta difficile da dimenticare o semplificare, dall'altro può però trovare nuove forme per così dire "rappresentative", seguendo il più possibile le correnti dell'attualità e la linea analitica dell'arte moderna. Lo sforzo di riflettere la nuova tendenza sugli elementi specifici del proprio linguaggio, porta Avena a reinterpretare la sua prima progettualità neoecclettica attraverso l'utilizzo di forme geometriche, accostate fra loro secondo un processo combinatorio che tende a valorizzarne tutta l'essenza. Non c'è classicismo, non c'è economicità o staticità delle forme anzi, la seconda caratteristica delle opere di Avena è quella di suscitare un effetto di movimento e complessità di colori e di volumi messi a contrasto. La varietà compositiva dei materiali, il più delle volte combinati secondo processi di realizzazione eterogenei e quindi costosi, unita a quella delle forme volumetriche dello stesso edificio o delle sue parti - come ad esempio i balconi, le logge, finestre - contribuiscono a dare a tutta l'opera quella concezione della *macchina* tipica dell'avanguardia futurista del primo dopoguerra.

Nel campo artistico, il bisogno di un "ritorno all'ordine" diffuso in Europa dopo lo scoppio della Grande Guerra, sfocia da un lato nel Realismo, nel Plasticismo e nel Novecento; dall'altro, nella nuova risposta autonoma e combattiva dei futuristi italiani. Questi ultimi non sposavano certo la

¹⁶¹ Cfr. in De Fusco, *Storia...cit.*, p.123.

corrente del “ritorno al museo”, capeggiata dal movimento metafisico di de Chirico, ma condividevano con esso il nuovo bisogno di sintesi e di certezze, portato avanti dalla seconda stagione del Cubismo francese (quella del cubismo sintetico), dal Suprematismo e dal Costruttivismo russo, dal movimento “De Stijl” di Mondrian e van Doesburg e dal Purismo di Amedée Ozenfant e Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), diffuso dal 1920 nelle colonne di “L’Esprit Nouveau”. *Un ritorno all’ordine* viene dunque inteso da tutti, non come una restaurazione accademica, ma come una ricerca di una chiarezza razionale e geometrica da estrapolare nel “disordine del visibile”¹⁶². La via mediatica, scelta fra il furore avanguardista ed il controllo razionale, vedrà Sironi, Carrà, e Severini affiancarsi, almeno nei principi ispiratori, al Novecento di Margherita Sarfatti. Balla e Depero invece troveranno nella nuova linea astratto-meccanica, teorizzata per la prima volta nel manifesto *Ricostruzione futurista dell’universo*, del 1915¹⁶³, un’autentica sintesi per rinnovare il volto del Futurismo, affermandolo per tutti gli anni Venti e buona parte degli anni Trenta. La nuova linea “meccanica” e purista era strutturata in forme governate dalle leggi razionali della geometria. I nuovi complessi plastici sono formati e messi in moto da *coni, piramidi, poliedri, spirali di monti, fiumi, luci ed ombre*¹⁶⁴. I due firmatari delineeranno così un mondo totalmente nuovo, letto attraverso la lente esatta della geometria e fatta di materiali metallici ed industriali, popolata da entità meccaniche dalle forme nette e piatte, frutto della fusione di arte e scienza. Organo di diffusione di questa nuova sensibilità sarà soprattutto la rivista «Noi», diretta da Enrico Prampolini con Bino Sanminiati, che nella seconda serie¹⁶⁵, tra il 1923 ed il 1925, tesserà i rapporti anche con le grandi avanguardie europee. Dell’ *estetica della macchina*¹⁶⁶ si farà interprete anche l’aviatore-editore Fedele Azari, che pubblicherà nel 1927 *Per una società di Protezione delle Macchine (Manifesto futurista)*¹⁶⁷. Questo clima non poteva non influenzare anche l’architettura. Nell’ambito della *Grande Esposizione del decennale della Vittoria* e del *IV centenario di*

¹⁶²Cfr. A. Masolero, *Stile d’acciaio*, in A. Masoero, R. Miracco, F. Poli (a cura di), *op. cit.*, p.16.

¹⁶³Depero anticiperà i nuovi obiettivi artistici nel manifesto *Complessità plastica – Gioco libero futurista- L’essere vivente artificiale* del 1914 Cfr. A. Masoero, R. Miracco, F. Poli (a cura di), *op. cit.*, p.17.

¹⁶⁴ Per una puntuale analisi del testo si vedano E. Crispolti, *Ricostruzione futurista dell’universo*, catalogo Electa, Milano 1980, pp. 31-35 e B. Passamani (a cura di), *Fortunato Depero*, catalogo mostra del 1981, Musei Civici di Rovereto, Galleria Museo Depero, cap. III.

¹⁶⁵La prima era stata pubblicata tra 1917 ed il 1920 e già aveva visto la collaborazione di Jean Arp e Tristan Tzara.

¹⁶⁶ «L’estetica della macchina e l’introspezione meccanica nell’arte»: è questo il titolo di un articolo di Prampolini uscito nel fascicolo di luglio del 1922 di “De Stijl” e nel testo dello stesso Prampolini pubblicato su «Veraycon» a Praga nel marzo-aprile dello stesso 1922. Nota nel Testo *L’estetica...* cit., p.20.

¹⁶⁷ Cfr. A. Masoero, R. Miracco, F. Poli (a cura di), *op.cit.*, p. 21.

Emanuele Filiberto che si tenne a Torino sotto la direzione artistica dell'architetto Giuseppe Pagano dall'aprile all'ottobre 1928, il gruppo futurista con la direzione di Fillia e Curteri, realizzò il Padiglione Futurista, un edificio progettato da Prampolini, in cui venne allestita la "Prima mostra di Architettura Futurista"¹⁶⁸. La posizione dei futuristi sul discorso della nuova architettura era d'avanguardia, linguisticamente ispirata spesso al costruttivismo russo, ma le intenzioni civilizzatrici di fondare una nuova città moderna non andarono oltre le costruzioni effimere di mostre o di scenografie teatrali: quelle superbe metropoli fatte di grattacieli e fabbriche elettriche resteranno solo delle bozze grafiche e delle teorie scritte da Antonio Sant'Elia, scomparso sul fronte nel 1916, nel *Manifesto dell'Architettura futurista*, datato 11 luglio 1914. Il milanese Mario Chiattone seguirà Sant'Elia in questa utopia, orientandosi però verso un'architettura di segno più razionalista. Virgilio Marchi invece darà vita a progetti più visionari, scenografici, ma molto evocativi. Non affatto estraneo a questa tendenza sarà l'exasperato geometrismo del Cubismo praghese, evidenziato nella composizione di corpi prismatici, nell'accostamento di superfici differentemente inclinate e nelle molteplici sfaccettature dell'insieme volumetrico che, durante tutti gli anni Dieci e fino agli inizi degli anni Venti, diverranno un riferimento a cui la cultura architettonica italiana guardava con interesse¹⁶⁹.

Condizionati dallo slogan: *nell'epoca che vive sotto il segno della macchina, la casa è una macchina per l'abitare*¹⁷⁰, molti professionisti progetteranno nuove costruzioni sotto forma di macchine e battelli, con elementi che richiamano il lessico marinaro o che si avvicinano alla velocità della civiltà aerodinamica, nel recupero del cerchio e della linea, nonché nel valore nuovo del colore. Un esempio emblematico è la *Casa del Marinaretto*, di Costantino Costantini, realizzata a Torino nel 1934 in Corso Sicilia che riprendeva nella sagoma e nel colore, le sembianze di una nave arenata al suolo.

In questo clima, mentre gli architetti 'rivoluzionari' tenderanno a ritrovare forme e contenuti nella ricerca dei nuovi materiali, nuovi metodi di produzione e composizione architettonica, i professionisti come Gino

¹⁶⁸ Anche dal punto di vista delle pubblicazioni sono vari i tentativi di diffondere la dottrina del movimento sebbene scarsi si debbano dire i risultati dell'intento. Nel 1932 nasce a Torino la rivista futurista *La città Nuova* diretta da Fillia ed Errico Prampolini che però chiuderà solo due anni dopo, nel 1934. Anche la rivista *Futurismo*, sorta nello stesso anno (1932) a Roma e diretta da Mino Somezi, avrà vita breve: le pubblicazioni dureranno infatti un solo anno.

¹⁶⁹ F. Mangone, *Marcello Nizzoli. Disegni d'architettura 1917-18*, Electa Napoli, ivi 1992, p.35,36.

¹⁷⁰ Citazione di Le Corbusier, del 1923.

Avena, orientati verso una produzione più conformista e borghese, tenderanno a combinare, assimilandole, le istanze nuove e rivoluzionarie con la memoria dell'antico, assicurando una vitale continuità culturale¹⁷¹. Il giovane architetto, infatti, formatosi in un contesto dove la ricchezza ed il benessere avevano la meglio, non poteva certo concepire la casa moderna con le caratteristiche della *machine à habiter* previstada Le Corbusier, ovvero così limitata da fattori economici e utilitari e legata ad un'astratta e statica classicità di derivazione cubista, ma doveva rispecchiare la «ragione d'essere delle condizioni speciali della vita moderna», collegata al culto per il movimento meccanico e la velocità. Gli elementi quali l'automobile, l'aeroplano, il battello o il transatlantico, bene esprimevano la concezione del progresso e della modernità ma erano anche simbolo di una certa agiatezza economica che non tutti potevano permettersi. Se quindi il pensiero di Le Corbusier era orientato a voler diffondere la concezione di un'architettura più utile che estetica, estendibile a tutti piuttosto che a pochi, secondo quello stesso principio sulla semplicità e serialità delle forme emesso anche in campo della produzione automobilistica dall'industriale Ford¹⁷², Avena era invece proiettato verso altre concezioni di modernità, ancora legate, da una parte, a quell'impostazione ottocentesca che vede nella libera creatività progettuale del singolo autore, la massima espressione artistica dell'opera architettonica, dall'altro, a quella ricchezza e varietà di forme che, seppur di gusto nuovo, esprimevano comunque uno stato di ricchezza tipico di un particolare ceto sociale, ovvero la media ed alta borghesia del tempo. La concezione della *macchina* è allora qui espressa non tanto attraverso le intenzioni teoriche di uguaglianza sociale quanto mediante la trasposizione estetica della sua forma e della sua composizione meccanica, del suo valore dinamico e delle sue potenzialità materiche. Lì dove l'architetto ha la possibilità di esprimere la sua piena libertà compositiva si evince maggiormente il senso dicotomico di questo nuovo modo di progettare: ci riferiamo principalmente a qualche progetto non realizzato¹⁷³ ma soprattutto alla villetta di via Luigia Sanfelice n. 14 ed ai palazzi di via Tasso 193, via Morghen 37 e via Manzoni 126. Se per la prima è valida una concezione meccanica del costruire intesa come assemblaggio dinamico di elementi materici posti a contrasto, per i tre palazzi invece, il

¹⁷¹ F. Astorg Bollack, *Il tempio e l'aeroplano: studio formale di tre edifici*, in *Architettura del quotidiano 1930/1940*, catalogo mostra, Edizioni Carte Segrete, Roma 1990, p. 21.

¹⁷² Cfr. G. D'Amato, *Storia del design*, B. Mondadori Editore, Milano 2005, pp.21-26.

¹⁷³ Mi riferisco al progetto non realizzato per il palazzo in via Toma n 6c, di cui si parlerà in seguito.

riferimento è maggiormente legato al tema della *macchina*, collimante più propriamente con l'oggetto automobile. In generale infatti si può pensare ad un'assonanza di idee, ad una sublimazione psicologica o più semplicemente ad una personale suggestione riferita agli sviluppi estetici che il campo delle autovetture stava raggiungendo in quel tempo. L'organizzazione progettuale del prospetto può essere infatti paragonata in via generale alla composizione funzionale del corpo frontale di un'auto ovvero sia, se prendiamo in considerazione il prospetto dei tre edifici citati si può vedere che: il motivo ricorrente in queste costruzioni è costituito da una grande nervatura bianca che contiene i balconi centrali e l'ingresso, trovandosi spesso traforata da brise-soleil posti centralmente o lateralmente. Il tono enfatico della «macchina» decorativa¹⁷⁴, di sensibilità espressionista, comune ad altri versanti dell'architettura anni Trenta, ricade in questo caso proprio nel corpo centrale, nel quale si può accostare il binomio: le nervature centrali bianche unite ai brise-soleil laterali possono essere paragonate alla griglia del radiatore; i balconi semiellittici inseriti fra le nervature corrispondono invece al paraurti anteriore; le finestrate laterali o eventuali aperture ad oblò, ai fanali, così come i balconi laterali semi curvi richiamano i parafranghi-pedana laterali e così via... L'effetto del movimento sarà presente anche nell'impostazione progettuale della facciata di viale Michelangelo, ancora una volta contrassegnata da un'alternanza di tipologie di intonaco, ruvido e liscio, increspato e pitto, dall'uso sapiente del mattone rosso a vista e dall'opposto movimento centripeto e centrifugo dei balconcini semicircolari intorno ad un asse di simmetria incentrato su una piegatura d'angolo centrale, che inizia a sbalzo con un'elegante soluzione¹⁷⁵.

In ambito più generale occorre quindi cercare una definizione precisa che possa collocare l'opera di Avena in un contesto culturale più ampio ed in una forma stilistica ben definita.

L'evoluzione dello stile ed il graduale passaggio dalle linee neoecclettiche a quelle di tipo più moderno è stato definito, in quel periodo, anche da altre due forme espressive che interessarono il campo architettonico: lo stile Novecento ed il Déco.

Lo stile Novecento, visto come espressione evolutiva e di continuità del protorazionalismo, venne sostenuto dalle poetiche dei maestri quali Muzio,

¹⁷⁴ Il primo a evidenziare questa similitudine, sebbene per sommi capi, risulta P. Mascilli Migliorini in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 185.

¹⁷⁵ P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 203, 204.

De Finetti, Ponti, Lancia, Alpago Novello che, con l'uso inconfondibile di rarefatti elementi neoclassici e col più geniale rispetto per le valenze ambientali, rappresentano più di ogni altri una visione moderna del gusto borghese¹⁷⁶. Questo movimento si collocò, subito dopo la guerra, nel generale clima del "ritorno all'ordine" riprendendo, pur nel rispetto delle esperienze avanguardistiche, la tradizione primitivista e rinascimentale, le cui premesse si ritrovano già in *Valori Plastici* e nella pittura metafisica di G. de Chirico e Carlo Carrà. Il tentativo di superare la stanca ornamentazione neoeclettica avveniva non con la negazione della decorazione stessa, come accadeva per i razionalisti, ma con la sua esagerazione, estraneazione e sottolineatura ironica oppure con il suo sublime raffinamento. Secondo il caso e secondo l'autore, c'erano edifici di rigoroso spirito classico e contemporaneamente anche di ludica suggestione, di metafisica accentuazione teatrale, oppure di grottesca ed ironica esagerazione. Questa istanza formale era posta in primo piano per quegli architetti che provenivano dal campo della pittura o della decorazione: il pittore architetto Gigiotti Zanini o i decoratori-designer-architetti del gruppo *Labirinto* (Ponti, Buzzi, Marelli, Lancia) che rivestivano le loro architetture di decorazioni aderenti alle facciate o alle semplici volumetrie dei corpi di fabbrica come un disegno bidimensionale o come un tessuto riccamente elaborato. Anche per Muzio rimaneva valida questa tendenza all'impostazione formale di maniera classico-metafisica, così come vale per alcune architetture progettate dalla cerchia di Alpago Novello e dello scultore novecentista Salvatore Saponaro e di Zanini¹⁷⁷. Era comunque comune a tutti nella progettazione delle facciate, l'intreccio fra strutturazione, decorazione, accordo di colori e materiali tradizionali secondo quei presupposti teorici finalizzati ad una mediazione fra il senso della tradizione e ricerca di modernità. Di questa forma espressiva Avena coglierà lo spunto per acquisire i metodi e le modalità di progettazione come forma di "arredamento" delle sue facciate, prendendo talvolta in prestito in modo esplicito alcuni suoi stilemi caratteristici¹⁷⁸, ma certo la sua produzione non è classificabile come novecentista.

L'Art Déco invece, riguardò una autonoma corrente del gusto che reagiva tanto all'organicismo naturalistico dell'*Art Nouveau* quanto al purismo

¹⁷⁶ G. D'Amato, *op.cit.*, p.123.

¹⁷⁷ Cfr. A. Burg, *Novecento Milanese – I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940*, Federico Motta Editore, Milano 1991, p.65.

¹⁷⁸ Si pensi ad esempio al civico n. 173/175 di via Tasso, realizzato nel 1934.

moralistico dello stesso protorazionalismo¹⁷⁹ ed ebbe modo di affermarsi con la parigina *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* del 1925 - da cui prese il nome - e successivamente diffusosi in tutt'Europa tanto in architettura quanto nell'arredamento¹⁸⁰.

Il successo avuto da questo momento del gusto, va ricercato nel suo senso mondano, nel suo edonismo, nella ricerca di una piacevolezza effimera che si addice ad una cultura del tempo libero e dello svago, qual è quella della borghesia del tempo. L'iconografia dell'Art Déco presenta così un abaco tanto ricco quante sono le espressioni della classe media, anche se molti dei suoi stilemi appaiono quasi invariati al variare delle applicazioni e degli oggetti¹⁸¹. Gran parte dei suoi motivi nascono da un'esemplificazione della linea fluente dell'*Art Nouveau* che diviene spezzata e spigolosa, composta di tratti curvilinei e rettilinei ora ortogonali ora obliqui. A partire da questo segno grafico, tutte le altre forme seguono questa sorta di irrigidimento: prevalgono di conseguenza le sagome quadrate, triangolari e circolari, i cerchi intrecciati o traslati, la spirale, il motivo a *zig zag*, le cornici e le mensole, applicate in modo sovrastrutturale¹⁸². Le superfici vengono spesso riempite anche con bassorilievi di ispirazione classica o naturalistica, dove predomina la presenza di figure femminili o animali quali gazzelle e tucani. Entrando nello specifico, i motivi che caratterizzano questo particolare stile e che più particolarmente si ritrovano inserite anche nelle opere di Avena, sono quello della *fontana* e della struttura gradonata. Quest'ultimo segno più degli altri risulta presente nelle più varie applicazioni, dalle superfici bidimensionali alle figure che conformano gli spazi, dagli intradossi delle coperture di piccoli e grandi ambienti ai cornicioni dei volumi architettonici. Il progressivo elevarsi dei piani o dei livelli, produce questa struttura scalare che, tipica dei grattacieli di quegli anni, contribuisce a definire lo slancio verticale dell'edificio. Quanto al tema della fontana¹⁸³ si può dire che essa è il simbolo ricorrente dell'iconologia di questo movimento. Essa trova nel suo vitalismo gioioso una conciliazione con lo spirito della macchina secondo un geometrismo decorativo che si esprimerà particolarmente nel *design*.

¹⁷⁹R. De Fusco, *Storia dell'Arredamento dal '400 al '900*, Franco Angeli s.r.l., Milano 2004, p.246.

¹⁸⁰G. D'Amato, *op.cit.*, p.123.

¹⁸¹Uno stesso motivo decorativo si può infatti ritrovare come parte di un mobile, come una sistemazione di un giardino, come decorazione parietale o di un cancello ecc. Le sue forme vengono dunque applicate in modo incondizionato tanto nell'utensile quanto nel mobile o nell'architettura, utilizzando anche materiali nuovi quali alluminio, bachelite, rame ecc. A riguardo si veda l'*Introduzione* nel testo di A. Duncan, *Déco*, Electa, Milano 2009, p.5.

¹⁸²R. De Fusco, *op. cit.*, p.247.

¹⁸³Il tema della fontana zampillante venne usato per la prima volta da J. M. Olbrich nella colonia di Darmstadt nel 1905, come motivo conclusivo della *Torre dei matrimoni*. Cfr. G. D'Amato, *op. cit.*, pp. 30-33.

Al Déco vanno inoltre associati i contributi di De Stijl, del Costruttivismo, del Bauhaus, del Cubismo, del lecorbusiano «Esprit Nouveau» ecc.. Fu lo stile delle sale cinematografiche e delle scenografie dei films, dei grandi locali pubblici, degli atelier di moda, della decorazione luminosa, della réclame, della scena urbana soprattutto notturna; principalmente fu il primo stile che, adornando i grattacieli di New York, i transatlantici, i grandi alberghi europei, creò un linguaggio comune al vecchio ed al nuovo continente¹⁸⁴.

Negli Stati Uniti infatti si affermò con il *New Deal*, dopo il 1929¹⁸⁵, quando la cultura giovane della “Streamline” (linea aerodinamica¹⁸⁶) o della “Jazz Age” aveva via via importato le nuove tendenze del gusto, tanto in ambito culturale quanto in quello architettonico. Questa tendenza consentì di dare alla forma decorata di Parigi, il valore della velocità recepita dal Futurismo e quello della modernità, ereditato dal Bauhaus, attraverso il nuovo culto della “goccia” o della “cometa”, prescritta dagli studi di aerodinamica¹⁸⁷. I canoni figurativi americani erano tuttavia più estremi di quelli europei e talora venivano mescolati ad altri stilismi di tipo tradizionale, generando così prodotti dagli eccessi decorativi e cromatici¹⁸⁸.

Dell'architettura di Avena resta dunque da definire il rapporto con questo movimento stilistico. Per quanto già detto, essa è da inserirsi in quel vasto repertorio di opere diremmo di passaggio verso l'architettura razionale. Inoltre la sua produzione è per lo più assente nell'ambito della critica, nonostante essa si distingua, soprattutto a Napoli, per una quantità notevole di presenze nella vicenda costruttiva della città.

Il suo modo di progettare gli edifici, risente degli enunciati sia del primo che del secondo futurismo. Infatti si richiama al Sant'Elia e Chiattoni nelle

¹⁸⁴ R. De Fusco, *Storia ...cit.*, p. 246,247.

¹⁸⁵ L'America non aveva partecipato all'Esposizione di Parigi per una crisi d'identità culturale: progettisti e produttori si erano accorti di essere ancora troppo debitori nei confronti delle esperienze straniere in fatto di arte decorativa, motivo per cui non avrebbero potuto onorare la regola imposta dai francesi di presentare solo progetti originali.

¹⁸⁶ Si definisce aerodinamica la forma di quei corpi che attraversano i fluidi come l'acqua e l'aria incontrandovi una resistenza minima. Gli studi teorici sulla forma aerodinamica risalgono al Settecento; proseguiti nell'Ottocento, trovano applicazione nel Novecento con l'invenzione della “galleria del vento” adottata per la prima volta in Germania nelle officine Zeppelin. Dapprima utilizzata per la progettazione degli aerei, la galleria del vento fu poi impiegata anche per il settore delle auto.

¹⁸⁷ G. D'Amato, *Storia del design...cit.*, p. 91.

¹⁸⁸ Negli edifici realizzati nel decennio che va dagli anni Trenta agli anni Quaranta, numerosi sono i dettagli di gusto Déco individuabili nelle arti decorative applicate nelle opere americane: porte, affreschi, bassorilievi, sculture ed arredi. A Miami vi si trova tutt'oggi un intero quartiere sviluppato parallelamente alla spiaggia, composto principalmente da alberghi di piccola grandezza molto colorati, la cui immagine complessiva è artefatta come lo scenario di un cartone animato. Negli Stati Uniti invece, si ritrova l'uso di decorazioni e strutture in alluminio e l'elaborazione di speciali *top* (sommità) sui grattacieli che ne costituiscono il marchio identificativo, quali guglie, pinnacoli e statue, come per il Chrysler Building a New York, sintesi di Gotico e Déco, il Ritz Plaza a Miami, il Bullocks Wishire a Los Angeles.

linee plastiche e nei volumi cilindrici dei balconi, mentre del secondo futurismo accoglie il concetto dell'edificio inteso come *Macchina*. Per la combinazione che egli utilizza dei concetti funzionali e distributivi razionalisti con le espressioni del pittoresco, ci sembra più attinente la definizione che Mascilli Migliorini dà dell'operato di Avena, cioè "Deco-Razionalista"¹⁸⁹. In particolare, del Déco Avena recupera la concezione geometrica della costruzione e della decorazione materica, anticipando di qualche anno le forme espressive adottate negli Stati Uniti e soprattutto a Miami. Questo modo di progettare apparteneva a quel professionismo colto che a Napoli faceva capo anche ad altre personalità come Marcello Canino, Ferdinando Chiaromonte, Michele e Paolo Platania e a particolari imprese costruttrici, quali quelle dell'ing. Fernandes e dei Lamaro¹⁹⁰.

3. Gli inizi della carriera

3.a I rapporti con Lamont Young ed il progetto di Metropolitana

Tra il 1923, anno della sua laurea in Ingegneria civile al Politecnico di Napoli ed il 1935, anno della sua piena affermazione professionale, il periodo di formazione è caratterizzato dall'apprendistato presso il padre e presso alcune imprese, dove potrà esprimere maggiormente la sua formazione d'ingegnere, nonché svolgerà alcune perizie e progetti in campo privato. L'attività di ingegnere strutturista sembra a primo acchito essere congeniale al giovane architetto, molto probabilmente propenso da una parte a proseguire quell'attitudine che rivestì negli anni giovanili la passione paterna per i sistemi di trasporto, dall'altra, a volersi distinguere professionalmente dai fratelli, scegliendo un campo totalmente diverso da quello della progettazione edilizia. Nell'ambito delle infrastrutture la collaborazione svolta per conto di Lamont Young (1851-1929) sarà per Gino un'importante esperienza lavorativa. L'architetto inglese, nonostante i numerosi tentativi di far promuovere il suo progetto di metropolitana in sede comunale, sebbene fosse oramai in età avanzata, non si era arreso all'idea di poter costituire una privata corporazione di professionisti al fine di realizzare una nuova proposta di linea per la città di Napoli, prevista fin dal 1872 e purtroppo mai attuata. A partire dal 1884, in seguito allo scoppio

¹⁸⁹P. Mascilli Migliorini, *Traslazioni e contaminazioni: l'architettura della città negli anni Trenta*, in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, p.97.

¹⁹⁰*Ibidem*.

dell'epidemia colerica, fra le diverse soluzioni apportate per risolvere le problematiche di congestione urbana, di igiene e di affollamento che da secoli avevano attanagliato la città, vi erano anche le proposte di demolizione di *fondaci*, presenti in molte parti del tessuto cittadino e di espansione verso le aree occidentali ed orientali allora libere, allo scopo di rendere possibile lo sviluppo dell'edilizia borghese e popolare. Numerose furono le idee che prevedevano soluzioni più o meno comuni al problema della viabilità mediante un ammodernamento dei servizi di trasporto, orientato verso i luoghi ritenuti più salubri e vivibili come il Vomero, Posillipo e Bagnoli. In questo ambito, legato a proposte segnate dal positivismo della scienza e dai progressi tecnici della produzione industriale, si inquadra gran parte dell'opera di Lamont Young. A lui si deve l'intuizione di una Napoli intesa come metropoli proiettata nel futuro, al pari di quelle europee, ed i primi progetti di metropolitana pensata come una vera e propria "tangenziale" sotterranea al tessuto cittadino.

Come accennato in precedenza, una sua primordiale proposta fu presentata ad un concorso bandito dal Comune di Napoli nel 1872 per la concessione "*dell'esercizio di strade ferrate a cavalli all'interno della città*"¹⁹¹. Il primo progetto, redatto insieme all'ing. Amendola, prevedeva l'adozione di un sistema misto espletato da tre sistemi di trasporto: ferrovie con macchine a vapore, ferrovie a cavalli e veicoli trainati da cavalli. La linea era formata da due tronchi, uno attraversante la città bassa e l'altro collegante le diverse località delle colline con il vecchio centro¹⁹². Il dislivello fra i due circuiti, alto più di 160 metri, sarebbe stato superato da un ascensore in corrispondenza della stazione del Vomero. Tale progetto fu annullato perché non rispondeva ai requisiti previsti dal bando¹⁹³. Al 1880 risale una seconda proposta dell'architetto, questa volta inserita in un vero e proprio piano urbanistico da lui predisposto. La nuova soluzione aveva richiesto lunghi anni di studio e venne presentata corredata da un centinaio di tavole. Young per ottenere l'autorizzazione, era disposto a sovvenzionare personalmente¹⁹⁴ la sua costruzione. Riferendosi agli esempi di Londra, Berlino e Vienna, dove l'esercizio della metropolitana aveva favorito il decentramento urbano, l'architetto

¹⁹¹ G. Alisio, *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Officina Ed., Roma 1978, p. 17.

¹⁹² R. De Fusco, *il Floreale* ...cit., p.66.

¹⁹³ In realtà si può pensare ad un boicottaggio, perché Yang era stato da sempre avversario dell'imprenditoria locale, tant'è che il Comune, poco più tardi, approvò il progetto delle funicolari vomeresi e della ferrovia Cumana, i cui circuiti di trazione erano molto simili a quelli pensati da Young.

¹⁹⁴ G. Alisio, *op. cit.*, p. 23.

ipotizzava un percorso metropolitano che avrebbe collegato Fuorigrotta con Mergellina, il Vomero (allora ancora in fase di progetto) e il Rione Amedeo. Da questo luogo la linea si sarebbe biforcata in un *ramo destro* ed uno *sinistro*. Il primo, collegava per via sotterranea via Marina con via Duomo e S. Ferdinando; il secondo, tagliando e forando la collina di S. Martino con un ascensore per il Vomero, avrebbe unito piazza Dante con la Stazione Centrale. La Giunta Municipale approvò il progetto il 30 gennaio 1882, tenendo conto delle varianti imposte dagli ingegneri F. Rocco e A. Corrado¹⁹⁵. Di fronte a queste ultime richieste, Young si affrettò a fornire nuovi elaborati. A questo clima di speranza risalgono anche gli articoli inviati dall'architetto a quotidiani nazionali ed internazionali¹⁹⁶. Nonostante i plausi e le aspettative, il progetto ancora una volta non venne approvato, molto probabilmente perché il Consiglio Tecnico Comunale temeva crolli delle fabbriche limitrofe e danni al sistema fognario, dato che la linea era prevista tutta sotto il livello stradale. Nel 1883 il tracciato fu nuovamente modificato cercando di limitare il numero di tronchi all'interno della città, elevandone alcuni, presenti nel centro, a livello stradale e conservandone altri scavati nel tufo delle colline circostanti¹⁹⁷. Con i materiali di risulta degli scavi della sua metropolitana, Young aveva poi previsto di creare un nuovo quartiere chiamato "Rione Venezia" che da Santa Lucia, lungo la costa di Posillipo, sarebbe stato costellato da isolotti su cui costruire le abitazioni private, divisi da numerosi canali navigabili. Questo rione avrebbe avuto anche la seconda funzione di collegare Napoli con i Campi Flegrei mediante una galleria capace di contenere un canale navigabile e due strade rotabili laterali¹⁹⁸. Nell'area dove oggi si trova l'ex Italsider sarebbe dovuto sorgere un secondo quartiere residenziale, il cosiddetto "Rione Campi Flegrei", a scarsa densità abitativa e fornito di bellissimi stabilimenti balneari e termali, alberghi, un giardino zoologico, zone terrazzate, ville, negozi e un palazzo di cristallo dove "*come nel palazzo di cristallo di Londra e nel Palais Industriel a Parigi, potessero riunirsi tutte le produzioni artistiche*

¹⁹⁵ Questi infatti proponevano, per timore di eventuali inconvenienti nell'impianto fognario, un nuovo asse che da via Duomo non passasse più per via Marina ma per via S. Biagio dei Librai, via Medina e piazza Municipio per poi collegarsi al primitivo tracciato.

¹⁹⁶ Si ricordino il *Times* inglese e la sua versione italiana del giugno 1881, *La Discussione* del 20 giugno e del 06 luglio del 1881 ed *Il Pungolo* del 21 luglio dello stesso anno.

¹⁹⁷ Su tali modifiche Alisio ha notato però che queste avrebbero portato ad una riduzione di convenienza finanziaria sia a causa del costo elevato della ferrovia sopraelevata sia perché erano stati aboliti dal tracciato i siti più centrali e commerciali della città, cfr. Alisio, *op.cit.*, p.28.

¹⁹⁸ G. Alisio, *Infrastrutture ...cit.*, p.78.

ed industriali contemporanee”¹⁹⁹. Qualche decennio dopo, in quella zona, sarebbero sorte quelle acciaierie che oggi sono in corso di lento smantellamento, lasciando il campo al dibattito sulla riqualificazione di Bagnoli intesa come grande occasione che Young aveva già risolto all’epoca! Per quanto riguarda il tracciato viario, esso si sarebbe dovuto articolare in due percorsi, entrambi con il punto di partenza da Bagnoli. Due linee avrebbero collegato l’intero nucleo urbano con i sobborghi: la *linea superiore*, costretta a superare forti dislivelli delle colline, avrebbe unito le aree allora extraurbane (Fuorigrotta, Posillipo, Mergellina, Vomero) con le zone più fittamente abitate (S. Ferdinando, Museo, S. Gennaro dei Poveri ecc.) e la Stazione Centrale. Da qui la linea raggiungeva via Marina e la riviera di Chiaia mediante una sopraelevata, passando per il traforo del Monte Echia e via Gaetani appositamente ampliata, per poi raggiungere Posillipo ed infine fare ritorno a Bagnoli. La *linea inferiore* seguiva lo stesso percorso in senso inverso ed era inoltre collegata ad un tronco autonomo che si immetteva nel centro storico passando per via Duomo, via Foria fino ai Cristallini. Gli elementi caratterizzanti il progetto furono senza dubbio la riproposta dell’ascensore per il Vomero, analizzato nel dettaglio del suo aspetto tecnico e meccanico e la struttura a travi reticolari del tratto sopraelevato di via Marina. L’anno successivo, scoppiata l’epidemia di colera, Young apportò un’ulteriore modifica al progetto, interessandosi alle zone dei quartieri più duramente colpiti dal terribile morbo. Anche questa soluzione si ispirava ai criteri di funzionalità e di ordine, proponendo una radicale ristrutturazione e riassetto dei sovraffollati quartieri bassi (Porto, Pendino, Mercato). Ancora due sono le novità della proposta: il decentramento della popolazione conseguenziale allo sventramento edilizio e l’innalzamento del suolo dei quartieri²⁰⁰. Young pensava di debellare l’infezione elevando il terreno di 5mt con il materiale di risulta delle demolizioni, così da ottenere un nuovo impianto fognario più alto e funzionale. In questo modo le abitazioni non demolite venivano obbligate ad impiantare i servizi igienici e a trasformare i vecchi bassi in scantinati. Per ridurre poi la popolazione presente nella zona, Young optava non tanto di costruire nuovi quartieri operai, quanto di avvicinare mediante un rapido collegamento quei casali limitrofi alla città, dove tra l’altro si concentrava la forza lavoro pendolare. Una nuova linea metropolitana avrebbe certamente stimolato anche gli abitanti delle zone

¹⁹⁹ R. De Fusco, *op. cit.*, p. 67.

²⁰⁰ Le indagini degli anni immediatamente precedenti avevano infatti messo in luce le pessime condizioni igieniche delle aree vicino al porto, dovute alla cattiva pendenza delle condutture fognarie.

più congestionate a trasferirsi in quelle aree allora ritenute più salubri²⁰¹. Secondo le visioni di Young, un piano così si sarebbe potuto eseguire solo attraverso l'ausilio di finanziamenti privati, i quali, affiancandosi al Comune nel sostenere le spese, avrebbero potuto trarre in seguito un profitto dall'esercizio fornito dalla Metropolitana.

Anche in questo caso la proposta venne trascurata: l'idea infatti del decentramento non trovò attuazione immediata visto che l'epidemia, con le sue implicazioni di ordine sociale, aveva richiesto da parte del Comune e del Governo un intervento urbanistico - sanitario più rapido e fattivo nella sua esecuzione.

Le difficoltà incontrate nella realizzazione dei suoi progetti spinsero l'architetto inglese a perseverare piuttosto che a desistere nei suoi propositi, sempre più convinto dagli esiti positivi del decentramento urbano ottenuto con le metropolitane di Londra, Vienna e Berlino. Nel 1886 venne riproposto un tracciato aggiornato e migliorato, unito nuovamente ai due ampliamenti occidentali. Nel febbraio di quell'anno si giunse ad un'approvazione di massima dei progetti dei rioni Campi Flegrei e Venezia. A marzo, al fine di una sicura e definitiva approvazione, l'autore apportò ulteriori modifiche per ottenere la massima efficienza del servizio. In questa nuova proposta Young prevedeva oltre ad una *linea superiore* ed una *inferiore*, anche la cosiddetta *Via dei colli*²⁰². Le linee di città riproponevano invece lo stesso criterio dei progetti precedenti. Le approvazioni degli organi tecnici questa volta si susseguirono abbastanza rapidamente tanto che, dopo alcune esamine del consiglio Comunale nelle tornate del 6, 11, 17 e 21 luglio 1888, il progetto venne approvato con 38 voti favorevoli e 12 contrari. La concessione prevedeva la realizzazione dell'intero circuito metropolitano munito dell'ascensore per il Vomero e l'attuazione dei due rioni *Venezia* e *Campi Flegrei* ma con una sola clausola: che entro sei mesi dall'approvazione municipale il progettista avrebbe rilasciato al Comune una cauzione provvisoria di 500.000 lire e che, entro altri sei mesi improrogabili, avrebbe dovuto costituire una società anonima con capitale non inferiore a quaranta milioni di lire.

²⁰¹ La linea ferrata sarebbe servita poi anche per il trasporto e lo smaltimento delle materie fecali che, prese dai pozzi neri collettivi, sarebbero state trasportate di notte, lontano dal centro abitato, mediante appositi vagoni cassa. Era prevista pertanto una strada larga 50 mt con in mezzo una trincea per il percorso del doppio binario ferroviario e ai lati due gallerie minori riservate esclusivamente al passaggio dei vagoni cassa. I marciapiedi erano collegati fra loro da ponti posizionati in diversi punti, erano poi previste due nuove stazioni, una a piazza Municipio, l'altra, al centro di una nuova piazza circolare posta all'incrocio con via Duomo.

²⁰² Questa non era più un tronco a scartamento ridotto ma una vera e propria terza linea lunga 28 Km che, oltre a valorizzare le bellezze paesaggistiche, aveva lo scopo di avvicinare al centro i nuovi nuclei suburbani quali: S. Efremo vecchio, Specola, il Villaggio di Capodimonte, lo Scudillo, Due Porte, Arenella, Vomero, Paradisiello e basso Posillipo.

Questa società avrebbe dovuto assumersi l'onere della costruzione e dell'esercizio dell'intero impianto ferroviario; condizioni incredibili da realizzarsi in tempi così limitati. Young tuttavia non demorse, provò a rivolgersi all'alta finanza inglese con la speranza di ritrovare in essa un appoggio finanziario ed un interesse pubblicistico. Nonostante le trattative con Londra fossero quasi terminate, l'architetto non riuscì in tempo a concludere quelle formalità legali necessarie a costituire la Società e a versare la cauzione imposta dal Comune, lasciando così scadere la tanto desiderata concessione. Da questo momento in poi, non essendoci alcuna notizia negli atti del Consiglio e fra i documenti personali del progettista²⁰³, non si poteva più credere in un ulteriore tentativo da parte di Young di far valere il suo progetto e le sue ragioni. Ciò nonostante la sua iniziativa si era rivelata di grande interesse ed aveva comunque solleticato le istituzioni locali ad intervenire sulla città con opere di pari importanza.

Il recente ritrovamento da parte di chi scrive, nell'archivio privato Avena, di un opuscolo intitolato *La ferrovia tubolare progetto di Lamont Young*, ha dato finalmente la possibilità di ricostruire parte degli eventi accaduti e di individuare gli sviluppi successivi del fertile ed illuminato pensiero dell'architetto inglese. Le istituzioni avevano sempre ostacolato l'opera di Young, soprattutto perché intimorite dalla grandiosità dell'idea. Temevano gli eventuali crolli per i lavori di scavo, le problematiche che sarebbero sorte nelle reti fognarie, le difficoltà economiche che sarebbero sorte, i lunghi tempi di esecuzione ed infine l'eventuale deturpamento paesaggistico che avrebbero prodotto alcuni tratti di percorso sopraelevato. Con questo scritto Young cerca di dare una precisa risoluzione ad ognuno di questi timori, mettendo a punto un progetto innovativo e sicuro sotto tutti gli aspetti.

Nella premessa a questo opuscolo, l'autore esprime tutto il suo rammarico per il fallimento del precedente piano, dovuto non tanto alla sua negligenza quanto, a suo dire, a causa della negata disponibilità da parte del Governo a finanziare la sua concreta realizzazione²⁰⁴. Tale diniego aveva portato, come lo stesso Young scrive, a lunghe e inoperose attese. Nel frattempo, in città, i diversi problemi di traffico erano stati in parte risolti con l'esercizio del tronco urbano della *Direttissima*, i cui lavori erano iniziati nel 1907 ed ancora non erano stati conclusi²⁰⁵. Questa infatti doveva collegare Napoli

²⁰³ G. Alisio, *op. cit.*, p.16.

²⁰⁴ L. Young, *Ferrovia Tubolare per la città di Napoli*, Tipografia d'arte Angelo Buono, Napoli 1925, p.18.

²⁰⁵ I lavori si prolungarono infatti fino al 1927 anche perché fu necessario lo scavo di alcune gallerie di oltre 7 km tra cui quella di Monte Orso e quella della Vivola.

con Roma mediante un percorso più rapido che, partendo dalla Stazione Centrale passava in sotterranea per alcuni stazionamenti quali: piazza Cavour, Montesanto, piazza Amedeo, Chiaia²⁰⁶, Campi Flegrei e Bagnoli²⁰⁷. Il nuovo passante ferroviario²⁰⁸ venne da tutti inteso come il grande evento di svolta ed un'occasione di riscatto per la comunicazione cittadina, tanto che, quando questo fu completato, il 20 settembre 1925, venne celebrato dalla stampa locale come il primo tronco metropolitano realizzato in città²⁰⁹ dopo molti anni di inoperosità comunale²¹⁰.

I giornali del tempo, oltre ad evocare la denominazione utilizzata da Young nei suoi precedenti progetti, aprivano la strada verso nuove e possibili azioni d'intervento in questa direzione. Fu forse questa l'occasione che spinse l'architetto inglese a riprendere la sua idea iniziale e a riproporla in seguito con moderni obiettivi e aspettative. Alla base di tutto vi era da parte di Young un forte scetticismo nei riguardi del servizio della *Direttissima* in quanto essa, essendo una linea periferica, andava ad escludere molti quartieri della città, togliendo ad essi la possibilità di poter essere collegati secondo un unico servizio anulare. Questa dislocazione non consentiva tra l'altro il facile ed economico raggiungimento delle stazioni intermedie per chi era residente in zone molto distanti dai capolinea. Le stazioni di questo servizio erano anche fra loro molto distanti e ciò provocava nel percorso generale, lunghi tempi di attesa e ampi periodi di corsa, rendendo il servizio poco efficace rispetto alle aspettative previste. La *Direttissima* pertanto, secondo Young, doveva essere collegata con una vera linea metropolitana che l'avrebbe messa in contatto con la restante città attraverso rapidi giri di corsa, consentendole di mantenere una gestione ed una tempistica indipendente. Questa infatti, non avrebbe dovuto mai interferire con la prima, altrimenti il funzionamento del primo tratto avrebbe prodotto *una continua interruzione del secondo*,

²⁰⁶ Alla stazione di Chiaia venne dato in seguito il nome di Mergellina. L'edificio che attualmente prospetta su Corso Vittorio Emanuele venne realizzato su progetto di Gaetano Costa nel 1927 in sostituzione di una piccola stazione in muratura e ghisa.

²⁰⁷ La ferrovia Roma - Napoli via Formia, detta anche *Direttissima* Roma - Napoli, venne realizzata per creare un collegamento veloce tra le due grandi città in alternativa alla preesistente linea Roma - Napoli via Cassino. I primi progetti di costruzione presero forma a partire dal 1871 ma il progetto esecutivo venne redatto solo nel 1902 ed approvato nel 1905 quando iniziò l'esercizio di Stato delle ferrovie italiane.

²⁰⁸ L'attuale Linea 2 della Metropolitana.

²⁰⁹ Nel settimanale *L'azione Fascista* del 21 settembre 1925 appare in prima pagina l'articolo dal titolo *Napoli ha oggi la sua Metropolitana*, seguito alle pagine 4 e 5 dalla descrizione della cerimonia inaugurale e dalle celebrazioni di partito.

²¹⁰ *L'azione Fascista*, 21 settembre 1925, p. 4.

*distruggendo completamente quei principi sui quali si fonda l'esercizio di una ferrovia metropolitana*²¹¹.

Il progettista, dopo un lungo periodo di silenzio²¹², ritorna quindi sul tema di un unitario sistema di trasporto, rivendicando la paternità dell'idea di metropolitana e riproponendo un nuovo tracciato dal nome *Ferrovia Tubolare*. La motivazione è duplice: la prima è legata al fatto che la denominazione derivava direttamente dalla forma circolare dei trafori, ispirata esplicitamente a quella adottata dall'*Underground* londinese, la seconda è dovuta alla volontà di distinguere il suo progetto dalla *Direttissima* ribattezzata ormai da tutti col semplicistico nome di linea metropolitana.

L'opuscolo, finora sconosciuto, descrive nel dettaglio due ipotesi progettuali che si rifanno in linea generale a quello approvato dal Consiglio Comunale nel 1888²¹³ inserendovi però alcune considerevoli variazioni. L'installazione nel 1904 dell'Italsider ed il conseguente sviluppo in quelle aree di quartieri borghesi dal *solito tipo americano a scacchiera*²¹⁴, aveva occupato gran parte della pianura di Bagnoli facendo sfumare quell'idea di espansione cittadina mediante l'ipotesi del *Rione Campi Flegrei* e dell'attiguo *Rione Venezia*. Conscio del fatto che anche le condizioni di mercato erano mutate a sfavore del suo ultimo progetto, Young tenta di ritornare al sistema chiuso e limitato al solo tessuto cittadino, secondo un piano di lavoro mirato a ridurre al minimo la spesa di costruzione (specialmente nella scelta del tracciato e del tipo di trafori) e ad evitare costose espropriazioni ed eventuali danni provocati dall'azione demolitrice degli edifici. In aiuto ai suoi obiettivi vi è l'uso di nuovi materiali costruttivi che in quegli anni trovavano sempre più applicazione nella progettazione di strutture nel campo ingegneristico. Il principale caposaldo del suo progetto è la volontà di realizzare un percorso interamente scavato nel sottosuolo, evitando quindi la soluzione alternata con le trincee, i trafori nella collina ed i percorsi sopraelevati. Ciò era possibile attraverso l'uso del cemento armato e l'applicazione della

²¹¹ L. Young, *op. cit.*, p. 19.

²¹² Si può ipotizzare che Young abbia messo solo per un breve periodo da parte il progetto di metropolitana per dedicarsi all'attività imprenditoriale e alla progettazione di edifici. In quel periodo vennero infatti realizzati su suo progetto il grande edificio per case da affitto noto come Albergo Bartolini (1895-98), lo Chalet Svizzero al Parco Grifeo (1893-94), il famoso Castello Aselmeyer (1902), villa Ebe (1920). Ciò avrebbe permesso all'architetto inglese di acquisire più tempo di riflessione per perfezionare il progetto e maggiori introiti per sopportare le eventuali spese dell'impresa.

²¹³ All'inizio della prefazione Young coglie l'occasione per ricordare con gratitudine i discorsi del Marchese di Campodisola (assessore alle O.P.) dei professori De Renzi e Vetere per l'igiene e degli ing. Boubée, Ruggiero, Corrado, Rendina, Schiavoni, Cottrau, Cigliano e Zainy per la parte tecnica.

²¹⁴ L. Young, *op. cit.*, p.3.

speciale costruzione dei trafori, previsti per gran parte del percorso ad un sol binario. L'intervento è strategicamente studiato in tutti i suoi aspetti, motivando le ragioni di tale scelta: la sezione circolare ridotta avrebbe permesso alla linea di passare fra le vie strette cittadine senza dover interagire con le fondamenta dei palazzi laterali - intervento di per se rischioso dal punto di vista della sicurezza e troppo costoso dal punto di vista costruttivo - nonché di resistere maggiormente ai carichi accidentali provenienti dalla superficie stradale. Anche se non escludeva la presenza di trafori a doppio binario, la sua personale proposta era principalmente orientata ad adottare l'eventuale accostamento di due trafori da un solo binario ciascuno, ciò per ridurre la spesa di realizzazione espressa in kilometraggio e consentire una maggiore indipendenza e rapidità di circolazione dei treni. Questi ultimi di per se erano stati previsti leggerissimi e del medesimo tipo di quelli in uso a Londra, ovvero erano armati su appositi carrelli²¹⁵ che avrebbero attutito i rumori in caso di curve ed evitato le vibrazioni tanto temute per la staticità degli edifici limitrofi. La maggiore sicurezza era offerta anche dal tipo di tracciato. La linea, di tipo anulare, prevedeva infatti un percorso circolare e monodirezionale, orientato verso i diversi punti di stazionamento. La velocità di raggiungimento era garantita dalla sezione ridotta delle gallerie, previste con diametro interno minimo di 3.60 m. o di 7.00 m. se compreso il marciapiede di smonto. Queste gallerie dovevano essere realizzate non a grande profondità ma ad una distanza di circa 15 m. dal livello stradale. La motivazione che Young fa è di tipo geologico: i terreni napoletani sono di tipo pozzolanico spesso convertito in fango, di per se poco stabile e compatto, per le *continue infiltrazioni di acqua del Serino*²¹⁶ e per le pessime condizioni dell'impianto fognario. Il mantenere la linea tubolare quanto più vicina possibile alla superficie avrebbe permesso anche di eseguire la costruzione con una certa rapidità e facilità di esecuzione, operando in aperta trincea senza toccare i suoli sottostanti le fondazioni delle case laterali²¹⁷. Ad opera finita il traforo sarebbe divenuto un viadotto indipendente dal terreno e dagli edifici, lasciando libertà di esecuzione per eventuali successivi lavori stradali di sottopassaggio, di demolizioni o di ricostruzione. In modo precauzionale Young aveva suddiviso il tracciato in

²¹⁵ L. Young, *op. cit.*, p.16.

²¹⁶ L. Young, *op.cit.*, p.7.

²¹⁷ Per evitare eventuali cedimenti o sprofondamenti sotto fondali, Young aveva previsto anche l'aggiunta sotto la base della galleria di pali in cemento armato mediante il sistema *Wolfsholz*, ovvero attraverso l'inserimento di forme tubolari in acciaio inserite ad aria compressa. Cfr. L. Young, *op. cit.*, p. 7.

due parti del tutto distinte e indipendenti, così da poter rendere fattibile la spesa e la realizzazione anche di una sola parte dell'impianto, in attesa di nuove disponibilità economiche e tecniche per l'esecuzione dell'altra. L'architetto inglese si sofferma a pensare anche agli aspetti gestionali del percorso quotidiano della linea. Per comprendere meglio l'attenzione e la fiducia che Young ripiegava in questo progetto citiamo le sue considerazioni a proposito. Ogni vagone doveva portare affisso alle pareti l'elenco delle stazioni e su ogni coppia di piattaforma vi doveva essere un conduttore per l'annuncio del nome di ogni stazione successiva. Le stazioni sarebbero state rivestite ad una certa altezza di mattonelle maiolicate di diverso colore e disegno, per permettere il riconoscimento visivo di quella dove si voleva scendere oltre alla presenza del nome indicato sulle sue pareti. Il biglietto, unico, valeva fino al compimento del suo percorso. Singolare è la metodologia di pagamento previsto: il passeggero aveva la possibilità o di consegnare all'uscita il biglietto acquistato all'ingresso o pagare il viaggio secondo l'importo previsto. Ciò avrebbe evitato all'interno di tutto il circuito un sistema di controllo giornaliero che sarebbe risultato col tempo molto costoso. Apparecchi di ventilazione e speciali camere d'aria avrebbero permesso il ricircolo d'aria ed il suo trattamento all'interno del circuito in base alla stagione climatica. Young aveva anche previsto la presenza in tutte le stazioni di: banchi per la vendita di giornali, cartolerie, bar, tabaccai, uffici express, punti per il telefono e perfino cassette per le lettere! *La tubolare deve essere per tutti non solo il mezzo più celere e comodo di trasporto, ma ogni stazione deve poter sopperire ai bisogni più urgenti di chi circola per il disbrigo dei suoi affari e non ha tempo da perdere*²¹⁸. Le parole di Young sembrano profetiche e lungimiranti tanto da sembrare così attuali e moderne. Era prevista infatti una partenza dei treni ogni due minuti dalla stazione ed un arrivo alle fermate intermedie di 5 minuti, offrendo così un servizio continuo alla popolazione. Anche le stazioni, come i trafori, sarebbero state di sezione circolare e costruite in cemento armato. Quelle a contatto con le altre della stessa Tubolare o di altre ferrovie, sarebbero state riunite fra loro mediante passaggi sotterranei e per facilitare il traffico dei passeggeri, i percorsi sarebbero stati muniti di *tapis roulants* e scale mobili, nonché di un efficiente impianto di ventilazione. Il problema del *sogno non realizzabile*²¹⁹ sembrava così scongiurato.

²¹⁸ L. Young, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁹ Parole dette al Consiglio Comunale del 1888 dal consigliere Arlotta e riprese da Young nella brochure a p.2.

Alisio individua, fra i disegni dell'architetto, alcuni grafici di dettaglio senza però riuscire a datarli né a collocarli nell'ambito del progetto da lui descritto proprio perché rappresentano stralci planimetrici di zona con percorsi anomali rispetto a quelli precedentemente analizzati. Alla luce degli scritti riportati nel testo ritrovato di recente, quei disegni, rimasti fino ad ora poco chiari, possono ritenersi come facenti parte del progetto descritto nell'opuscolo e finalmente inquadrabili dal punto di vista temporale. Si tratta delle due ultime ipotesi di metropolitana previste da Young per la città e databili, la prima agli inizi del Novecento²²⁰, la seconda al 1925²²¹.

In linea generale, queste due ultime teorie elaborate dall'architetto, conservano la suddivisione del circuito distinto in *linea superiore* e *linea inferiore*, questa volta chiamati *Circuito Orientale* e *Circuito Occidentale*. Non compare invece la linea detta *dei Colli* che avrebbe interessato Posillipo e i casali circostanti, ciò perché la *Direttissima* era già riuscita in parte a tracciare un collegamento della città con le vicine zone periferiche. Il nuovo percorso prevedeva così il collegamento del centro urbano con la Stazione Centrale, la Circumvesuviana, la Direttissima, la Cumana e le tre funicolari (era stata inserita anche la costruenda funicolare Centrale) il tutto per raggiungere più rapidamente anche il nuovo Quartiere Occidentale e Mergellina²²² con un percorso lungo 12.154 m.

La prima variante, quella databile agli inizi del Novecento, segna la stagione collaborativa di Young con il collega Adolfo Avena²²³ il quale, da iniziale contendente di arditi progetti per Napoli²²⁴, si ritrova nei suoi ultimi anni di attività professionale a condividere con l'architetto inglese forti speranze ed affinità di pensiero²²⁵. In quegli anni Young, ormai

²²⁰ La brochure non reca né in copertina né all'interno alcuna data riferita alla stampa dell'opera. Tuttavia dalla legenda presente nella planimetria del primo progetto allegato si scorge la segnalazione del tracciato della linea Direttissima con le sue stazioni cittadine. Dall'individuazione di questo tratto e dalla grafia delle parti scritte si può pertanto supporre che l'opera sia stata scritta a cavallo degli anni Dieci e Venti del Novecento.

²²¹ Nella legenda di questa seconda planimetria allegata è ben leggibile la data del progetto modificato: XII-MCMXXV.

²²² L. Young, *op.cit.*, p.9.

²²³ La conoscenza avuta fra Adolfo Avena e Lamont Young forse risale al 1900, quando i due professionisti si ritrovarono a lavorare insieme per l'allestimento dell'Esposizione di Igiene tenutasi in quello stesso anno a Napoli, all'interno della Villa Comunale. «Il comitato per la realizzazione del *glissoir*, del cinematografo e del "labirinto", fu presieduto da Lamont Young ed ebbe, tra i suoi componenti, Adolfo Avena, mentre i due architetti fecero parte anche del comitato, presieduto dall'ing. Martorelli, per le luminarie e per i fuochi pirotecnici.» Cfr. A Gambardella, C. De Falco, *op. cit.*, p. 27.

²²⁴ Si pensi al progetto della sua Aerovia, proposta nel 1885 insieme all'Ing. Sorrentino e alle sue diverse varianti successive, per collegare panoramicamente via Roma con la collina del Vomero.

²²⁵ Le proposte di Avena come quelle di Young vennero paragonate alle fantastiche invenzioni di Giulio Verne. Non si esclude poi il fatto che i suoi rapporti con l'ambiente anglosassone, molto attivo a Napoli nei primi anni del Novecento, seguivano un canale preferenziale molto facilitato dai contatti che poteva avere la moglie di Avena, Eugenia Humbely, di origini inglesi, con i suoi connazionali.

indebolito e malato, chiama a se i più capaci e fidati professionisti per essere aiutato nell'affrontare tutti i cavilli e le difficoltà che si potevano incontrare in campo sia tecnico che amministrativo. Fra questi l'Avena parteciperà col collega al dibattito sulle diverse possibili varianti del nuovo percorso, fornendo la sua competenza tecnica e la capacità di sapersi giostrare nell'uso dei materiali scelti per la sua realizzazione²²⁶. Non sappiamo se e fino a che punto Avena abbia influenzato le scelte progettuali di Young, tuttavia si può dire con certezza che il suo contributo non fu subalterno ma basato sulla reciproca complicità e fiducia. Singolare è la variante di planimetria del tracciato metropolitano dei primi del Novecento²²⁷. In questo elaborato i due circuiti sembrano tener conto dell'importante ruolo che andavano allora assumendo i rioni appena sorti nel quadro di ampliamento della città²²⁸. Il *Circuito Orientale* avrebbe dovuto comprendere nove stazioni ovvero quelle di: S. Brigida, Concordia-Corso, Montesanto, Piazza Trinità Maggiore, Duomo, Tribunali, Piazza Garibaldi, Stazione Marittima, Molo Beverello. Il *Circuito Occidentale* invece era composto dalle seguenti fermate: S. Ferdinando (in comunicazione con la stazione di S. Brigida mediante un passaggio sotterraneo diretto), S. Caterina a Chiaia, Piazza Amedeo e rione Occidentale (ovvero la Torretta, orientato verso Fuorigrotta). Quest'ultimo era raggiunto seguendo un percorso che, passando per via Crispi e via dei Mille, si congiungeva con il largo S. Caterina. Da questo punto in poi il binario avrebbe avuto un primo biforcamento in due tronchi, uno verso via Chiaia e l'altro attraverso il Monte Echia per poi ricongiungersi nei pressi di piazza S. Ferdinando e proseguire verso via Medina dove sarebbe partito un eventuale prolungamento del Circuito Orientale. Il percorso Orientale abbracciava i quartieri Spagnoli percorrendo in galleria la collina di S. Elmo per raggiungere la stazione di Montesanto. Da qui, superando la Pignasecca e lo Spirito Santo, attraversava tutta S. Biagio dei Librai con stazione al Gesù Nuovo fino a raggiungere via Duomo e la piazza della Stazione Centrale. Avrebbe in seguito proseguito scendendo per piazza Nolana, percorrendo tutto il Corso Garibaldi, via Marina e piazza Municipio per poi raggiungere la stazione di S. Brigida, punto di

²²⁶ A testimonianza di ciò purtroppo rimane solo il ricordo dei nipoti dell'ingegnere ed una planimetria ottocentesca della città di Londra e la sua metropolitana, conservata nell'archivio di famiglia, più volte consultata a detta dei nipoti dall'Avena per studiare il tracciato della linea londinese in tutti i suoi punti.

²²⁷ Secondo un personale parere è possibile datare la mappa ai primi anni dieci del Novecento non solo per la presenza del tracciato della Direttissima ma anche dall'osservazione del tessuto urbano del rione Vomero ancora non completato e del rione S. Lucia, di coeva formazione.

²²⁸ G. Alisio, *op. cit.*, p. 67.

collegamento con la linea Occidentale. La caratteristica sostanziale di questa proposta riguarda principalmente la scelta di sostituire la ferrovia elevata, prevista per via Marina nei precedenti progetti, con una linea sotterranea in tubolare e ciò per eliminare gli eventuali inconvenienti estetici, per favorire l'economia di costruzione e per rendere più pratico il contatto con i due circuiti. Risulta interessante il ramo previsto come eventuale prolungamento della linea Orientale perché in seguito, come vedremo, sarà riproposto come terzo tratto della metropolitana. Questo infatti, partendo dalla stazione di S. Ferdinando si sarebbe prolungato verso via Medina dove era prevista la stazione "S. Giuseppe". Da qui il percorso sarebbe passato per via Monteoliveto, avrebbe raggiunto da un lato la stazione del Gesù Nuovo mediante un passaggio sotterraneo lungo tutta Calata Trinità Maggiore, dall'altro avrebbe proseguito per piazza Dante dove si sarebbe dovuta collocare l'analoga stazione. Dalla piazza, la linea proseguiva per via Pessina, deviava solo per un tratto per via salvator Rosa per poi risalire verso Calata Fontanelle, raggiungendo la Sanità mediante una stazione posta nei pressi della chiesa di S. Maria alla Sanità. Il percorso poi proseguiva a scendere per via dei Vergini, piazza Cavour (dove sarebbe sorta la stazione *Foria*), via Duomo (intersecandosi con il circuito orientale), piazza Nicola Amore e piazza Borsa, tutte con le rispettive stazioni. Dalla Borsa il ramo si sarebbe ricongiunto con il primitivo tratto del circuito Occidentale. Di grande interesse è la volontà da parte del progettista di voler includere all'interno della sua linea anche quelle aree quali le Fontanelle ed il rione Sanità, ritenute oggi come allora, poco appetibili alla riqualificazione e allo sviluppo urbano anche se ricche di testimonianze architettoniche e di potenzialità economiche e sociali. Queste invece furono da Young comprese con pari dignità nel tracciato viario ritenendole parte integrante dell'unico sistema città dimostrando in tal modo di voler unire più che dividere la popolazione tutta. Non sappiamo se l'autore avesse una cognizione geologica dei luoghi, ma riteniamo che la presenza di numerose cavità tufacee in quelle aree avrebbe potuto creare tanto un vantaggio per la realizzazione di eventuali gallerie sotterranee, quanto sarebbe potuto essere un pericoloso vincolo per lo sviluppo della sua opera. Non di meno, si debbono valorizzare le illuminate ipotesi previste da Young riguardanti il posizionamento delle stazioni che solo in tempi recenti sono state in parte realizzate e in parte sono in attesa di essere concluse. Fra queste occorre citare la stazione di piazza Dante, progettata da Gae Aulenti nel 2002, piazza della Borsa, da

poco terminata e quella di piazza Nicola Amore oggi in fase di completamento, solo per ricollegarci agli eventi attuali.

La seconda, del 1925, presenta una variazione dell'ultimo tratto del circuito Orientale e l'inserimento di un terzo, denominato *Tratto Nord-Sud* perché disposto secondo questo orientamento. Esso era previsto come prolungamento del tratto Occidentale - primo circuito - ed in comunicazione con la linea Orientale - secondo circuito. Il *Tratto Nord-Sud* non era altro che la concretizzazione di quell'eventuale prolungamento previsto nel primo progetto che avrebbe reso completa la linea metropolitana. Questa avrebbe finalmente abbracciato quasi tutto il territorio cittadino valorizzando gli stazionamenti di maggiore frequenza ed incentivando quelli posti nelle aree all'epoca in via di sviluppo (Fuorigrotta).

La scelta decisiva di inserire questa terza linea, dall'andamento quasi distaccato ed autonomo, comportava un allaccio con il vecchio circuito mediante un nuovo percorso progettuale che riducesse il numero di linee di corsa e le opere di scavo, così da limitare il costo ed i tempi della sua realizzazione. Per raggiungere tale scopo, il secondo tracciato si sarebbe congiunto con il terzo mediante una linea che da piazza Nolana, piuttosto che proseguire per Corso Garibaldi, deviava *a laccio* verso il Rettifilo e raggiungeva via De Pretis, biforcandosi in direzione di via S. Brigida e di via S. Carlo. Con questo nuovo tracciato si sarebbe pertanto esclusa definitivamente l'ipotesi di realizzare un tratto passante per via Marina, ovvero lungo quell'area che in passato era stata oggetto di numerose controversie. Nell'ultimo tratto del circuito Orientale venne invece confermato il collegamento delle zone di piazza Dante, Foria, Duomo, e piazza Nicola Amore rispettando la conformazione del percorso segnato nel precedente piano.

Le due ipotesi progettuali sono ben illustrate nel fascicolo con due planimetrie generali sulle quali sono segnate le stazioni e l'andamento dei rispettivi circuiti. Questi due grafici sono di fondamentale importanza non solo per la comprensione generale del progetto ma anche perché esse permettono di collocare i tre grafici di dettaglio, scoperti nel 1978 da Alisio e pubblicati nella sua monografia di Young, all'interno di questo ragionamento più ampio, definendone finalmente la provenienza ed il periodo di realizzazione. In definitiva questi stralci di progetto pubblicati²²⁹ non sono altro che gli ingrandimenti di specifiche aree

²²⁹ I grafici sono presenti con i numeri 55,56,57 dell' integrazione illustrativa del libro di Alisio.

segnate dal circuito Occidentale ed Orientale, facenti parte della seconda linea di progetto ipotizzata nel 1925. Ma quello che più ci interessa in questa sede è che i tre disegni sono da attribuirsi con tutta evidenza alla mano di Gino Avena, chiamato a collaborare in quel periodo con Young per volere di suo padre Adolfo. Già dal tratto si nota una netta distinzione con la grafia di Young, quest'ultima avente i caratteri più spigolosi, nonché dall'impostazione della tecnica progettuale, che risulta più schematica ed ingegneristica rispetto a quella utilizzata dall'architetto inglese nei suoi grafici precedenti. Dal registro guadagni di Gino Avena, si ricava che il giovane coadiuvò Young per cinque mesi alla stesura del progetto e precisamente dall'agosto al dicembre del 1925, percependo uno stipendio di 300 Lire mensili. Partecipare a questa iniziativa fu di grande stimolo formativo per il giovane ingegnere oltre ad essere un'occasione di auspicabile guadagno e di notorietà professionale. La progettazione di un sistema di trasporto dalla tecnologia così innovativa e dalle dimensioni così vaste doveva inoltre richiedere una certa competenza tecnica ed una responsabilità professionale non indifferente; le certezze dell'architetto inglese dovevano essere costantemente verificate in campo pratico, riscontrando sul posto le variazioni altimetriche dei luoghi e le resistenze meccaniche dei terreni lungo i percorsi previsti dalla linea. La complessità delle operazioni spiegherebbe da un lato l'ausilio e la collaborazione anche del padre Adolfo, dall'altro l'esistenza dei grafici di dettaglio rilevati da Alisio. In essi è presente comunque uno studio sulla curvatura di alcuni tratti di percorso e la verifica di posizionamento di alcune stazioni previste, ciò per concretizzare al meglio il sogno di Young, almeno sulla carta.

In quella occasione Gino offrì tutta la sua capacità tecnica e la sua abilità grafica per dare al disegno una configurazione efficiente e rispondente alle volontà di progetto dell'architetto inglese.

Cinque mesi tuttavia sono da ritenersi forse troppo pochi per definire la fattibilità di un progetto così vasto. Siamo indotti a pensare, per tale ragione, che proprio questo breve periodo di tempo indichi implicitamente le motivazioni dell'interruzione del lavoro e l'abbandono delle ultime speranze da parte di Young di poter realizzare la sua metropolitana.

Il progetto, fin qui analizzato nella sua complessità, continuò a non essere considerato dalle autorità comunali²³⁰ e forse la volontà di pubblicizzarlo rimase l'ultimo tentativo da parte di Young di creare maggiore consenso

²³⁰ L'iniziativa ancora una volta fallisce sul nascere perché l'amministrazione comunale era impegnata in quel periodo a completare entro i termini prestabiliti e voluti dal Duce il tracciato ferroviario della Direttissima.

pubblico verso i suoi obiettivi. L'idea che Young aveva di Napoli era molto avanti rispetto ai suoi contemporanei e per questo la sua proiezione della città nel futuro venne scambiata per utopia. Si può solo ricordare che con la realizzazione della linea Direttissima Napoli-Roma, si decise di costruire anche il *passante ferroviario* tra Gianturco e Pozzuoli con le stazioni intermedie, ovvero l'attuale linea 2 della metropolitana, secondo le ipotesi già previste nel lavoro di Young. Le intuizioni riguardanti la sua visione globale della funzionalità delle vie tramviarie, sono dimostrazione di quanto illuminato fosse l'architetto inglese. Come spesso accade è difficile che i geni siano riconosciuti e apprezzati come tali nel proprio contesto. A dimostrazione di ciò, ci piace concludere riportando una parte della prefazione allegata al progetto del 1883: *“Siccome colui che semina una foresta il più delle volte non la vede signoreggiare sui campi, o perlomeno non è quegli che ne gode i benefici, così il primo ad annunziare una nuova idea non è quegli che la vede trionfare. Questa è la storia del mondo, e direi quasi legge di natura! Sparso il seme sulla terra, esso non germoglia immantinente, ma tardo, lento è il suo processo; ed in apparenza contrario alla aspettativa. Il seme si decompone e pare che sia perduto; ma poco a poco, per mezzo dell'attrazione molecolare, si opera una specie di aggregazione; il seme si ricompone, germina, si sviluppa e la fruttificazione ne è l'ultimo risultato. Così l'idea gittata nello spazio è seguita da un periodo di silenzio; la gelosia de' pochi, la ignoranza de' molti tentano di soffocarla; le opposizioni e gli ostacoli la decompongono; ma la discussione stessa, che cerca di snaturarla e combatterla; ne nutrisce i germi [...] fino a quando in un tempo più o meno lontano; e quando l'umanità preparata alla germinazione del progresso vede ed accoglie [...] l'idea stessa. In allora i pubblicisti gridano, le idee sono nell'aria [...] pochi o nessuno rammenta l'umile e costante operaio, che col lavoro duro, pesante, assiduo preparò il campo, sparse il seme e morì di fatiche, di stenti e di dolore. E tale è la storia della Metropolitana Sebezia.”*²³¹.

L'intensa ma breve collaborazione avuta con Gino Avena aveva tuttavia creato fra i due professionisti una forte intesa ed una reciproca stima, tanto che l'anno successivo Young, già malato, quando decise di orientare la

²³¹ Introduzione al progetto di metropolitana del 1883 intitolato *Ai gentili lettori* ed inserito in un'edizione de *Il progetto di Lamont Young*, stampata dalla Ludovico Greco Editore nel 1965.

linea ferrata verso i Camaldoli²³², volle affidare interamente la gestione tecnica del progetto ad Adolfo e Gino Avena, incaricandoli di risolvere al suo posto tutte le problematiche tecnico-burocratiche che si sarebbero potute incontrare lungo il cammino.

Il contratto, anche se mancante di precise indicazioni progettuali, sembra essere il testamento programmatico di Young, forse il più immaginifico ed irrealistico, anch'esso rimasto sulla carta a causa della morte voluta, avvenuta tre anni dopo la sua stipula.

4.L'affermazione professionale: tra neoecclettismo e d  co

4.a Case di abitazione e ville, Case del Fascio, opifici industriali

4.a.1) I palazzi

La costruzione della Napoli moderna, quella dell'edilizia residenziale, durante il periodo del Ventennio, avvenne all'interno di insule stabilite nel piano a scacchiera di tipo ottocentesco (il piano di Giambarda, del 1885), secondo le norme di un coevo (fino al 1935) regolamento edilizio e all'interno di interventi di ristrutturazione urbanistica che in realt  non valorizzeranno nessun luogo storico della citt ²³³. Lo storicismo stilistico, gi  praticato nelle case borghesi del Risanamento, venne ripreso e mitigato con il ricorso a elementi neorinascimentali umbertini o neobarocchi²³⁴.

La politica residenziale dell'Alto Commissariato, a partire dal 1925, si orient  soprattutto a sostenere la ripresa e lo sviluppo edilizio privato, stipulando nuovi e pi  vantaggiosi accordi in favore di grandi societ  immobiliari, per facilitare le urbanizzazioni e la costruzione di case cooperative per gli impiegati dello Stato, aumentando l'iniziativa pubblica dell'Istituto Autonomo Case Popolari (I.C.P.). L'ampliamento della citt  continu  a essere dato cos  in concessione ai privati: alla Societ  Laziale per il rione Fuorigrotta, alla Societ  per il Risanamento per il quartiere Arenella, alla Savia e SCIS per Materdei. A questi venne aggiunta la societ  S.P.E.M.E. per il rione Sannazaro-Posillipo, propagandato come

²³² Di questo progetto si conserva solo un contratto scritto a macchina sul quale sono dichiarati gli obiettivi di realizzazione e gli impegni assunti dai progettisti per la parte tecnica e dai legali per quanto riguarda la parte burocratico - amministrativa.

²³³ S. Stenti, *Residenze e citt *, in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, p. 59.

²³⁴ S. Stenti, *Napoli moderna. Citt  e case popolari 1868-1980*, Clean Edizioni, Napoli 1993, p.26.

rione giardino a villini ma in realtà edificato con edifici autorizzati di oltre sei piani²³⁵. Il grande incremento di case fu dovuto poi soprattutto all'edilizia cooperativa che, utilizzando i cospicui mutui concessi dallo Stato con la legge del 10 marzo 1926 n. 386, costruì case economiche per i ceti impiegatizi e non solo²³⁶. Anche l'edilizia pubblica ricevette un notevole sviluppo, attivato non solo da robusti finanziamenti statali e concessioni comunali di suoli, ma anche da una nuova e consentita attività immobiliare dell'I.C.P. stesso che, dal 1926, si preoccupò di costruire e vendere case a riscatto per ceti borghesi, piuttosto che realizzare alloggi da affittare ai ceti poveri²³⁷.

Ritornando all'edilizia residenziale, essa continuò fino agli inizi degli anni Trenta a misurarsi con l'insula, sia nelle zone di espansione sia nei risanamenti urbani. In particolare, dal punto di vista tipologico, l'edilizia privata predilesse il più redditizio e tradizionale isolato a blocco con cortile chiuso, mentre quella pubblica preferiva l'edificazione perimetrale sfusa. Solo a partire dalla metà degli anni Trenta, anche a causa della proibizione nelle zone di ampliamento del tipo a corte chiusa, riportata nel nuovo regolamento edilizio del 1935, si verificò, solo per le case civili, una certa diffusione del tipo in linea, con struttura a telaio in cemento armato²³⁸. Il piano di Giambarba, già insufficiente come previsione di verde e viabilità, venne ulteriormente peggiorato dai piani dei singoli rioni. Il caso del rione Materdei è da questo punto di vista sintomatico della cecità urbanistica comunale²³⁹. La politica dell'ampliamento dei rioni produsse interventi migliorativi nelle nuove insule costruite al Luzzatti (1926-29), al Duca d'Aosta (1926-29) e al Miraglia (1928-30). In questo caso le insule vennero edificate senza corpi interni a vantaggio delle aree a giardino ed inoltre furono realizzate nuove attrezzature come scuole ed asili²⁴⁰. Nel caso dei risanamenti urbani questi interessarono parti puntuali

²³⁵ Red., *Un opera di bellezza, il rione Sannazzaro-Posillipo*, in «Bollettino del Comune di Napoli», n.5, 1929, p.5 e V. de Lucia, A. Iannello, in «Urbanistica» n.65, 1976, p.32.

²³⁶ Tale legge, che si riferiva esclusivamente alla costruzione di case economiche, «diede luogo a molteplici deviazioni, occasionate anche dall'indecisione di definire con fermezza le caratteristiche della casa economica, cosicché alcune costruzioni realizzate, favorite dalla legge e da cospicui finanziamenti, si improntarono ad un tono di lusso in aperta contraddizione con lo spirito e le finalità della legge stessa.» Cfr. R. Pergolesi, *Economia sociale ed edilizia moderna*, Istituto Poligrafico Editoriale Meridionale, Napoli 1941, p. 6.

²³⁷ S. Stenti, *Ibidem*.

²³⁸ La tipologia residenziale a questo punto non si confronterà più con le grandi insule del piano ottocentesco, ma con la loro riduzione ad isolato, cioè al più piccolo lotto autonomo edificabile. Cfr. S. Stenti, *Ibidem*.

²³⁹ Materdei sorse come quartiere di case economiche in un'area collinare pressoché interclusa. La sua realizzazione venne affidata in concessione ad una società privata, su di un piano approvato nel 1925 che accettava l'eliminazione, creatasi di fatto, della principale strada di interconnessione con il resto della città.

²⁴⁰ L'adesione al piano ordinatore, la diminuzione delle densità edilizie, l'attenzione ad decoro delle facciate, qualificano un ordine urbano della residenza il cui miglior esempio è dato proprio dalla sequenza di interventi su via Leopardi a Fuorigrotta.

della città dove l'edilizia del ceto povero venne sostituita da case economiche e civili per il ceto medio impiegatizio. Gli interventi quali il Duca di Genova a Posillipo (1931-34), l'austero edificio della Galleria Vittoria (1931-34) e il Santa Caterina da Siena (1930-32), riguardano sostituzioni che occuperanno soprattutto luoghi urbani privilegiati²⁴¹. Diverso è il caso dei risanamenti in zone periferiche attuati dall'I.C.P. a metà degli anni Trenta. Nell'ampliamento al Principe di Piemonte (1935) e al Duca degli Abruzzi (1934) si avverte un progressivo abbandono del tradizionale linguaggio storicistico a vantaggio di una sperimentazione più aperta, che guarda al Novecentismo e alle innovazioni dell'ICP romano, ma che rimarrà confinata perlopiù all'epidermide degli edifici stessi²⁴². L'edilizia privata continuò invece la tradizione dell'isolato ottocentesco e del palazzo umbertino, utilizzando poco, e solo sui versanti collinari, la tipologia del villino o della palazzina: si pensi al Parco Carelli a Posillipo o ai rioni Scordes e Amicizia a S. Eframo. Nell'edilizia civile, verso la fine degli anni Trenta, si diffonderanno le lottizzazioni a palazzine moderne che, ubicate sulle colline, sfrutteranno il panorama come nuovo elemento del progetto²⁴³. Sintomatico di questo nuovo modo di costruire è forse il parco Lamaro (1937-41) a via Aniello Falcone, costituente una lottizzazione di 13 palazzine a cinque piani, dalle forme diversificate²⁴⁴. Tra gli interventi eseguiti in centro città si ricorda il rione S. Pasquale a Chiaia, di cui si parlerà con maggiore precisione più avanti.

In tale contesto si inserisce l'operato di Gino Avena, che riesce a trovare uno spazio più libero da condizionamenti, in quanto ebbe rapporti non tanto con gli Istituti o le imprese statali, quanto con imprese private di medio-alto valore e con singoli interlocutori privati che gli consentirono di poter portare la sua ricerca progettuale verso un nuovo rapporto tra l'impianto costruttivo ed il linguaggio architettonico moderno. Le sue opere migliori, in seguito descritte, sono frutto di questo felice scambio professionale.

È da premettere che, con l'istituzione graduale delle facoltà di architettura nelle varie città d'Italia, la separazione professionale fra architetto ed ingegnere si stava facendo sempre più viva. Non solo dal punto di vista formativo ma anche dal punto di vista professionale, i compiti di ognuno

²⁴¹ Gli edifici avevano tutti alloggi di taglio grande, quattro o cinque vani, un programma decorativo storicistico molto marcato con spaziosi androni e portali.

²⁴² S. Stenti, *op.cit.*, p. 60.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Sarà questo l'inizio dell'aggressione speculativa alle zone collinari che, nel dopoguerra, si diffonderà inarrestata sulle parti privilegiate del paesaggio naturale e che trova come modello precedente il citato rione Sannazaro-Posillipo.

saranno ben definiti e specifici. La cultura degli architetti inseguiva il più delle volte temi di progetto tradizionalmente ritenuti ad alto contenuto rappresentativo e simbolico, come gli edifici pubblici, i monumenti e le ville signorili, mentre, non senza equivocità né significative eccezioni, si tendeva a far rientrare nell'attività degli ingegneri la progettazione delle infrastrutture urbane, dai trasporti alla viabilità, e quella delle urbanizzazioni, delle opere edilizie e delle attrezzature specialistiche²⁴⁵.

Nell'ambito della progettazione di edifici per civile abitazione il compito di realizzare la struttura portante e di schematizzare la distribuzione interna, nonché definire la volumetria e l'altezza dell'edificio, veniva spesso affidata ad un ingegnere che sapeva più adeguatamente risolvere le questioni tecnico-amministrative e quelle materiche legate alla costruzione stessa. Il ruolo dell'architetto invece, doveva essere quello di apportare al progetto un disegno di linee dalle qualità uniche ed accattivanti. Dipendeva poi dall'età, dall'esperienza formativa e dalla sensibilità del professionista, realizzare dei fronti i cui elementi decorativi si avvicinassero alle tendenze del tempo, a forme più moderne o, al contrario, alle classiche impostazioni tradizionali, di rigido impianto distributivo. Capitava poi spesso che, su di un progetto definito da forme semplificate e banali²⁴⁶, studiate strategicamente per ottenere *senza infamia e senza lode* la necessaria licenza edilizia, vi fosse la successiva tendenza di migliorarne l'aspetto, apportandovi, durante i passaggi conclusivi di realizzazione, alcune modifiche estetiche sostanziali, così da dare all'edificio maggior prestigio e ricavarci poi, dalla vendita degli appartamenti, un più cospicuo guadagno²⁴⁷. Avena, per conto suo, avendo alle spalle una doppia formazione, sia quella di ingegnere che di architetto, poteva avere facoltà di risoluzione di ogni tipo di problema legato all'aspetto cantieristico ed amministrativo. Eppure le sue innate capacità compositive ed il suo spiccato senso del gusto, faranno sì che l'architetto acquisterà maggiore notorietà per la formulazione delle facciate e delle rifiniture interne, piuttosto che per la composizione strutturale e distributiva degli edifici.

²⁴⁵ S. Stenti, *op.cit.*, p. 61.

²⁴⁶ In quegli anni avviene infatti un processo di semplificazione del progetto residenziale che vede da una parte ridurre a due soltanto (piano terra e piano tipo) la varietà delle piante e delle altezze e, dall'altro, raggiungere poca coerenza architettonica fra le stesse piante e gli alzati.

²⁴⁷ Lo studio delle facciate, che sembra essere l'interesse principale dell'edilizia privata, puntava sulla sua precisa caratterizzazione quasi a prescindere dalle piante. Il decoro urbano imponeva le sue esigenze a scapito della vita domestica degli abitanti. Il razionalismo napoletano nel dopoguerra trascurerà questo aspetto per focalizzare l'attenzione principalmente sul nucleo abitativo interno: come se le due facce di una stessa medaglia fossero destinate ad una inevitabile separazione.

Una prima occasione per far conoscere al pubblico le sue capacità e costruirsi una certa fama, gli venne data quando fu chiamato per riformulare la facciata di un palazzo a via Luigia Sanfelice, nei pressi della storica e panoramica *villa Haass*²⁴⁸ al Vomero.

Risale agli inizi degli anni Trenta il frazionamento dei terreni di quella villa, di proprietà dell'ing. Andrea Corradini, e la successiva vendita dei lotti a privati e a cooperative edilizie per la costruzione di numerosi fabbricati. Alcuni di quei terreni vennero in breve occupati da palazzine di media altezza e da fabbricati neoeclettici²⁴⁹, anche di pregevole fattura se consideriamo quelli realizzati da Adolfo Avena fra il 1928 ed il 1930, sotto le indicazioni imposte dall'Alto Commissariato. Altri, posti lungo via Luigia Sanfelice, meglio conosciuta dagli abitanti del posto come *la Santarella*²⁵⁰ risultavano ancora incolti.

All'epoca di quella lottizzazione, il Vomero era stato in parte completato dalla Banca Tiberina nel suo tracciato viario e nelle sue infrastrutture mentre i fabbricati realizzati intorno a piazza Vanvitelli risultavano meno della metà di quelli previsti dal suo piano regolatore²⁵¹.

A tal proposito, si nota che il disegno urbanistico in base al quale venne costruito il nuovo quartiere non tenne conto della configurazione geomorfologica della collina, tanto che non si ebbe una razionale connessione al centro urbano né si valorizzarono in modo soddisfacente le sue qualità ambientali e panoramiche a favore di tutta la collettività²⁵². L'area compresa fra le vie R. Morghen e L. Giordano e parte di via G.

²⁴⁸ Il cardinale Luigi Ruffò di Calabria, arcivescovo di Napoli, acquistò la villa settecentesca nel 1823 dal nobile Donato Tommasi per trasferirvi la sua dimora ed ufficio. Alla morte del cardinale, nel 1832, l'edificio passò prima alla principessa Palazzolo, Eleonora Galletti Flatamone, moglie del fratello del cardinale ed in seguito a Clemente ed Enrico Haass, ricchi commercianti, i quali lo acquistarono con il contiguo parco che a quel tempo raggiungeva i 38000 mq di superficie. Da allora la villa acquisì il nome dei nuovi proprietari che tutt'oggi si tramanda. Cfr. «Napoli Rivista Municipale», n. 9-10, Anno 59°, settembre – ottobre 1933, *Nuove strade e scalea nella zona di villa Haass al Vomero*, p.169.

²⁴⁹ G. Bellet, *Il Vomero capitale di Napoli*, Ed. Bideri, Napoli 1966, p. 90.

²⁵⁰ Via Luigia Sanfelice viene correntemente chiamata La Santarella dal nome della villa costruita nel 1890 all'incrocio con via Palizzi, in cui il famoso commediografo Eduardo Scarpetta si ritirò nel 1909. L'artista voleva ricordare con questo nome il personaggio di una sua fortunata commedia anche se l'edificio, dalle forme neorinascimentali a guisa di piccolo castello, (a pianta quadrata con torrette angolari) non ebbe lo stesso prolungato destino, venne infatti venduta pochi anni dopo, nel 1911.

²⁵¹ I lavori per la formazione del nuovo quartiere Vomero iniziarono nel 1889 secondo un accordo fra la torinese Banca Tiberina ed il Comune di Napoli che prevedeva l'urbanizzazione di un'area che comprendeva il rione Vomero e Arenella, di circa 650.000 mq, in un arco di 12 anni con la realizzazione delle piazze e delle arterie principali. In virtù di tale programma il Comune avrebbe acquistato la proprietà delle infrastrutture e la Banca quella delle aree edificabili e delle funicolari. Per l'attuazione del programma venne approvato un apposito piano regolatore con R.D. del 9.12.1886, n. 4184. La Banca torinese dovette tuttavia abbandonare l'iniziativa nel 1899 quando, a seguito di una sopraggiunta crisi edilizia e colpita da scandali bancari, fu costretta a cedere i suoli e tutti i suoi beni alla Banca d'Italia, sua creditrice. Cfr.: M. Finizio, S. Zazzera, *Il Quartiere dei Broccoli*, Nuove Edizioni, Napoli 1985, p. 61 e G. Alisio, *Il Vomero...*, cit., p.36.

²⁵² Cfr. G. Basadoma, *Mussolini e le opere napoletane del ventennio*, Ed. Berisio Editore, 1980, p. 62.

Bernini fu definita sul finire dell'Ottocento, da un rigido impianto a scacchiera nei cui lotti regolari si inserirono edifici neorinascimentali facilmente individuabili per la tipologia "a corte" o a pianta a C, prediletta dai costruttori dell'epoca²⁵³. La loro veste formale tendeva perfettamente a soddisfare il gusto ed il desiderio di decoro della committenza borghese e, allo stesso tempo, denunciavano il chiaro sfruttamento dei suoli ed il carattere speculativo dell'impresa²⁵⁴.

In quel tempo, via Luigia Sanfelice era una tortuosa strada che, assecondando la tormentata orografia del suolo, degradava da una parte verso il mare, mediante un percorso a tornanti con belle visuali sul golfo e, dall'altra, verso Est, s'interrompeva alle rampe del Petraio²⁵⁵. Come ricorda De Fusco, fu proprio la sua panoramicità a costituire la maggiore attrattiva fondiaria e a condizionare la volontà di cementificazione dell'area²⁵⁶. Nel corso del primo ventennio del Novecento, la subentrante Banca d'Italia operò su tutta l'area del Vomero una rapida alienazione dei terreni e degli immobili acquisiti compiendo, al solo scopo di recuperare i capitali investiti, un frazionamento degli isolati già precedentemente delimitati. Quest'ultima scelta determinò il sorgere di una tipologia edilizia di piccole dimensioni, quali villette o palazzine di due o tre piani che, arretrate rispetto al filo stradale e circondate da giardini, erano indifferentemente di stile neoclassico, neorinascimentale o liberty, a seconda del gusto del committente o dell'architetto che le realizzava.

I suoli circostanti via Sanfelice, non compresi nel vecchio piano urbanistico della Banca Tiberina, perché ricadenti in un'area fortemente scoscesa, rientrarono ben presto, insieme alla vicina via Palizzi, fra le zone di espansione edilizia. Queste tuttavia, per evitare il degrado paesaggistico ed una massiva edificazione dei suoli, furono da subito soggette a precise disposizioni previste da uno speciale piano regolatore studiato all'occorrenza dalla Soprintendenza e dall'Alto Commissariato²⁵⁷ per quella zona.

²⁵³ Tutti i fabbricati costruiti dalla Banca Tiberina presentavano infatti facciate neorinascimentali in stucco, a tre o a quattro piani oltre il basamento bugnato, con balconi balaustrati e aperture dai timpani triangolari o tondi ed erano conclusi da aggettanti cornicioni, secondo le analoghe soluzioni apportate in altri quartieri di espansione di quel tempo. Cfr. G. Alisio, *op. cit.*, p. 69.

²⁵⁴ G. Alisio, *Lamont Young ...cit.*, p.163,64.

²⁵⁵ Solo a cavallo degli anni Venti e Trenta del Novecento la via e l'area circostante vennero collegate a monte con via Donizzetti da un'ampia rampa di scale, realizzata nel 1933 e tutt'oggi esistente e a valle con la stazione intermedia della Funicolare Centrale, opera del 1928.

²⁵⁶ R. De Fusco, *Il floreale...* cit., p.46.

²⁵⁷ La Soprintendenza già nel 1924, ovvero un anno prima l'istituzione dell'Alto Commissariato, aveva studiato in accordo con l'ing. Corradini un piano regolatore che venne poi presentato al Comune ed in seguito consegnato all'alto organo statale. Esso definiva alcune norme relative alla suddivisione in lotti dei terreni, all'andamento e al

Facevano parte di questi suoli anche le restanti aree a verde poste in aderenza al viale d'accesso di Villa Haass che, nell'arco di una decina d'anni, fra il 1920 ed il 1930, furono in parte incluse all'interno del *Parco Marcolini*²⁵⁸ ed in parte vendute a privati i quali, sostituendosi alle grandi imprese costruttrici, intrapresero attività di compravendita acquisendo i suoli e costruendo, al posto di ampi immobili, palazzine da vendere o affittare²⁵⁹. Nell'ambito di questo gruppo di piccoli imprenditori si inserisce la figura del maggiore Mattia Napoli²⁶⁰. Quando il sig. Napoli entrò in possesso di una parte di suolo dai fondi della ex proprietà Haass nel tratto più alto di via Sanfelice, a valle della suddetta via, sulla sinistra, erano già stati realizzati i civici 5 e 9, le cui peculiarità tipologiche e volumetriche presentano le spiccate caratteristiche stilistiche suddette²⁶¹. In particolare il civico 5, dalle forme piuttosto regolari, ha un'impostazione prospettica di tipo neorinascimentale con qualche elemento neobarocco, individuabile soprattutto nel disegno delle balaustre dei primi piani e nella plastica minore delle cornici delle finestre²⁶². Il civico 9 invece, realizzato nel 1924 su progetto dell'ing. Issa per il sig. Cupello, venne completato nelle sue rifiniture interne e nei prospetti da Carlo Avena nel 1926. Questo presenta un prospetto dalla forte impronta neoecclettica, con facciate movimentate da bow-windows a guisa di torrini angolari, finestre dalle dimensioni diverse, colonnine ed intonaci rustici²⁶³. Un po' più avanti di questi due fabbricati si erge sul lato destro della strada la superba villa *Loreley*, progettata da Adolfo Avena nel 1912 secondo

completamento della strada e alle dimensioni e altezze delle nuove costruzioni da realizzarvi intorno ma preservava possibilità di modifica secondo le eventuali disposizioni definite dall'Alto Commissariato.

²⁵⁸ A. La Gala, *Le strade del Vomero*, Ed. Guida, Napoli 2006, p.253. Il parco Marcolini prende nome dal suo proprietario, l'ing. Gaetano Marcolini, che a cavallo fra fine Ottocento ed inizi del Novecento progettò e costruì numerosi edifici su quei suoli.

²⁵⁹ R. De Fusco, *Napoli nel ...cit.*, p.40.

²⁶⁰ Mattia Napoli era nato a Baronissi (SA) nel 1894. Aveva un'impresa con l'ing. Luigi Giugliano per *lavori in economia* con sede a via Luigia Sanfelice 5. Nei primi anni trenta del Novecento, Napoli chiese la collaborazione di numerosi professionisti di diversa formazione tecnica e culturale per la costruzione di altri fabbricati al Vomero; fra i nomi spicca quello dell'ing. Modesto Ferlaino, con il quale realizza ad esempio il fabbricato di via E. Alvino 8, di via L. Giordano 16 ed alcuni progetti di villette a via Palizzi non realizzate in seguito.

²⁶¹ La stessa Soprintendenza aveva espresso parere favorevole alla realizzazione delle palazzine in questione in quanto poste su un'area che era stata dichiarata edificabile dal *piano regolatore* di villa Haass. Queste però dovevano presentare caratteristiche analoghe in ambito di volumetria e dimensioni altimetriche per rispettare le condizioni imposte sia dal piano che dalla legge per le bellezze panoramiche (L. n. 778 del 11 giugno 1922). In particolare gli edifici non potevano superare i tre piani di altezza, dovevano avere copertura piana e a terrazza, sgombra da qualsiasi parziale sopraelevazione o torrino scala nonché, per ragioni di estetica, doveva esserci una zona di verde intorno al fabbricato.

²⁶² L'edificio, progettato dall'ing. T. Zeni, venne realizzato nel 1927 su suolo acquistato nel 1920 dall'ing. Maciocia dalla proprietà Corradini.

²⁶³ In questo edificio Carlo sembra aver accolto l'insegnamento paterno, quest'ultimo riscontrabile nell'equilibrato ed il raffinato dosaggio degli elementi architettonici che compongono la facciata. In essa però vi è anche un superamento del tutto personale dal punto di vista espressivo se si considerano la varietà di tipologie dei materiali prescelti e la capacità combinatoria delle forme decorative desunte, oltre che dal romanico, anche dal rinascimento e dal barocco napoletano.

un'impostazione neoecclettica ma con evidenti richiami al gusto Liberty. In tale ambito si inserì la nuova costruzione del maggiore Napoli. Un primo progetto presentato al Comune²⁶⁴, a firma dell'ing. Luigi Giugliano, aveva un'impostazione molto conforme al civico 5, anzi, forse più ricca di decorazioni. Si potevano individuare nel prospetto principale elementi di spicco quali l'alternanza fra bugnato liscio e quello rustico ai piani bassi, le finestre arcuate con quelle dalla sagoma rettangolare, mensole a ricciolo e motivi a stucco emergente su tutti gli architravi e sotto il cornicione di copertura. Tutto sommato il progetto, previsto in muratura portante di tufo, ben si omologava all'architettura limitrofa proprio per il suo aspetto decorativo così adeguato alla conformità tradizionalista di stampo ottocentesco e di gusto neorinascimentale, tanto che la commissione edilizia non ebbe difficoltà a rilasciare la licenza costruttiva. Un'impostazione progettuale di questo genere, in un periodo in cui le tendenze europee erano proiettate verso forme architettoniche razionali, comporta una duplice spiegazione. La prima è legata alla formazione accademica dei professionisti che si rifaceva a schemi compositivi desunti da manuali stilistici e da pubblicazioni tematiche illustranti accurati rilievi e repertori di dettagli ornamentali di edifici di epoca antica²⁶⁵. L'altra ragione era invece di natura economica e di opportunità sociale. Infatti, pur di evitare lo stile floreale, troppo elaborato e costoso per un modesto fabbricato, si preferiva utilizzare la linea figurativa neorinascimentale, la quale permetteva di conferire agli edifici un minimo di decoro ricorrendo a motivi architettonici quasi standardizzati, realizzabili con materiali poveri e facilmente reperibili sul posto²⁶⁶. L'unica particolarità del progetto dell'ing. Giugliano risiedeva forse nella sua articolazione planimetrica e spaziale. L'impianto, di forma a "C" rivolto verso l'interno del lotto ed adagiato sul declivio della strada, presentava se non altro un'impostazione abbastanza articolata, quest'ultima di vago retaggio liberty, per meglio rispondere alle esigenze funzionali ed orografiche del suolo. Il suo impianto planimetrico si divideva simmetricamente in due corpi, ognuno avente la propria scala di accesso a due appartamenti per piano. Questi offrivano una suddivisione degli ambienti piuttosto rigida in quanto condizionata dalla presenza di muri di spina e di corridoi centrali per l'accesso alle diverse camere. I corpi posteriori, uno di forma trapezoidale

²⁶⁴La Richiesta di Licenza edilizia fu presentata da Mattia Napoli il 17 dicembre 1930 ed in seguito rilasciata dal Comune il 9 marzo 1931.

²⁶⁵L. Patetta, *L'architettura dell'ecclettismo, Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Maggioli ed., Milano, 1975, p.314.

²⁶⁶R. De Fusco, *op. cit.*, p.70.

ed allungata, l'altro, più tozzo, con un lato leggermente obliquo, consentiva verso l'interno la formazione di un cortile che assicurava ai nuovi proprietari spazi riservati per locali cantinati e garage pertinenziali.

Ad un anno dall'inizio dei lavori, quando ancora l'ossatura e le sue parti interne si stavano compiendo, avvenne un inaspettato cambio di programma e fra i due imprenditori si inserì la figura di Gino Avena. Non si conoscono le ragioni per le quali ad un certo punto Mattia Napoli decise di cambiare il vecchio prospetto per uno completamente nuovo, il cui grafico comunque, essendo una variante, avrebbe richiesto un ulteriore parere della Soprintendenza e del Comune, con l'eventuale rischio di diniego da parte delle suddette autorità. Si può solo supporre l'intento, da parte di Avena, di valorizzare quel posto, dalla forte qualità paesaggistica, con le proprie capacità artistiche e compositive, proponendo forme architettoniche che la esaltassero e che fossero più accattivanti agli occhi di un privato colto ed esigente. Da parte del sig. Napoli invece, può esserci stato il chiaro desiderio di accrescere in questo modo il valore locativo dell'immobile. Ad ogni modo questa fu l'occasione per il giovane architetto di farsi conoscere come professionista presentando un nuovo prospetto²⁶⁷ come un suo vero e proprio *biglietto da visita*²⁶⁸. E' pur vero che fin dai primi anni del Novecento per accaparrarsi le attenzioni di una clientela selezionata, composta da una nuova classe dirigente e dall'aristocrazia del tempo, occorreva, essendo questa ancora legata ad una corrente artistica oramai superata dal rinnovamento in atto in Europa, accattivarsela con un linguaggio architettonico sfarzoso e rassicurante, capace di far dichiarare palesemente il proprio splendore agli occhi di tutti. Gino Avena si fece interprete senza falsi pudori dell'opulenza dei nuovi ricchi sfoggiando con sorprendente scioltezza una mescolanza di stili e motivi desunti dalla tradizione architettonica.

Il nuovo progetto comprendeva un fitto dosaggio decorativo che per fattezze e composizione conferiva all'edificio un'impronta prettamente inglese, non privo però di rimandi neoromanici. È da notare come l'apparato decorativo non risieda nella facile applicazione di elementi in stucco su piatte superfici, quanto invece in un sapiente uso di elementi materici quali cornici, aggetti e mensole che all'occorrenza presentavano

²⁶⁷ La richiesta per il rinnovo della licenza venne presentata al comune il 21 gennaio 1932 e rilasciata il giorno 10 febbraio 1932.

²⁶⁸ A dimostrazione di ciò occorre menzionare la presenza della targa affissa a mezza altezza sul lato sinistro del palazzo riportante il suo nome, così come era solito apporre il padre Adolfo sugli edifici da lui realizzati, voluta per motivi di orgoglio e per distinguere la sua opera da quella vicina, eseguita dal fratello maggiore Carlo.

giochi di modanatura e profili sagomati ad arte. Erano pertanto gli stessi elementi architettonici che, nella loro forma e combinazione, conferivano all'opera una conformazione spaziale, volumetrica e decorativa di grande effetto. La fonte d'ispirazione prevalente era l'architettura medievale, secondo quella convinzione diffusa già sul finire dell'Ottocento da Camillo Boito, per il quale la via per affermare una nuova architettura doveva passare per quella dell'età di mezzo. Tale aspirazione era raccolta in chiave estrosa e creativa non soltanto dagli Avena ma anche da altri validi protagonisti del neoecclettismo fra cui Andreani, Arata, Coppedè, Mancini. Con questo intento si ritrova in Gino un primo tentativo di formulare un nuovo codice stilistico partendo dalla rimeditazione dello stile romanico e gotico disimpegnandosi, così come aveva fatto il fratello Carlo, dalle rigide regole accademiche attraverso una peculiare movimentazione plastica mediante una corposa ed abbondante decorazione²⁶⁹. La sua straordinaria abilità compositiva lo aiutò in questo campo offrendogli ampie possibilità di scelta, spaziando dal neogotico, al neorinascimento e al neoromanico, fra tutti dominante. Di forte ispirazione paterna, il neoromanico è particolarmente individuabile in alcune modanature, nelle cornici, nei mensoloni e nell'uso di finestre a bifora unite a piccole colonnine di sostegno. La valenza architettonica di questa facciata è data oltre che dal ricco repertorio della plastica minore anche dall'uso combinato di diversi materiali di rivestimento. La caratteristica principale del prospetto è la presenza di *bow-windows* angolari, progettati con sagoma e forma diversa per ogni piano: essi infatti rappresentano un'alternativa personale di Avena al vecchio progetto anche se la proposta aveva evidenti richiami al vicino civico 9 realizzato dal fratello Carlo. Tale scelta compositiva fu dettata dalla volontà non solo di offrire un maggiore movimento degli esterni ma anche di definire internamente tutta una serie di spazi assai significativi nell'articolazione planimetrica dei vari appartamenti. Questa sua espressività neoecclettica può forse essere accostata solo a quella di un maturo Gino Coppedè²⁷⁰, soprattutto se si pensa ad alcune opere di questi realizzate a Messina nei primi anni del

²⁶⁹ F. Mangone, *Giulio Ulisse Arata...* cit., p.45.

²⁷⁰ Gino Coppedè, Figlio di Mariano e Antonietta Bizzarri, sviluppò un suo stile ornamentale prettamente eclettico che coincise, nella scelta di alcuni motivi, con i caratteri più immediati dello stile Liberty. Dopo aver ottenuto il Diploma presso la Scuola Professionale di Arti Decorative Industriali di Firenze, lavora tra il 1885 e il 1890 presso il laboratorio del padre raggiungendo la piena padronanza dell'arte dell'intaglio ligneo. Viene a contatto con alcuni architetti toscani dell'epoca dai quali apprende il mestiere. Fra le sue opere più conosciute si ricordano: il castello Mackenzie a Genova, il quartiere *Coppedè* a Roma e palazzo Galli a Napoli (via Palepoli). Cfr. R. Bossaglia, M. Cozzi, *op. cit.*.

Novecento²⁷¹. Ad ogni modo, tale opera porterà l'architetto, come da lui sperato, all'ascesa professionale tanto da essere chiamato in seguito ad eseguire numerose altre realizzazioni. Sebbene molti considerino quest'opera un frutto immaturo del giovane architetto, ancora sprovvisto di quell'indipendenza progettuale necessaria a condurlo verso un linguaggio architettonico più autonomo e moderno²⁷², resta comunque indubbia la sua bellezza formale, individuata²⁷³ e riconosciuta in epoca recente, tanto da essere annoverata fra gli edifici sottoposti a vincolo dalla Soprintendenza di Napoli²⁷⁴.

Un ulteriore contributo dell'architetto che mostra la capacità di saper arricchire i fronti con elementi linguistici e modanature decorative diverse, secondo uno stile molto personale ma di transizione, si ritrova in un palazzo di via Tasso, al civico 173/175. Un primo progetto, redatto dall'ingegnere Francesco Baldino nel 1931, venne respinto dalla commissione edilizia perché ritenuto troppo alto rispetto ad una strada, come era la via Tasso, di media grandezza. L'obiettivo di avere rapidamente la concessione a costruire venne raggiunto chiamando in un secondo momento Avena, il quale lasciò inalterati tanto l'articolata planimetria, che sfrutta il dislivello e la sagoma curva del lotto, quanto la distribuzione delle bucaure²⁷⁵, ma ne ridisegnò i fronti arretrando gli ultimi piani ed inserendo ampie balconate d'impiego ai ridotti appartamenti superiori, così da rendere apparentemente meno alto il fronte sulla strada. Tale prospetto propone il tema della concavità della superficie curva con accenti di decisa monumentalità, riscontrabile principalmente nel colonnato d'ingresso, sormontato da un profondo attico²⁷⁶. In esso si ritrova il passaggio tra l'elemento di carattere classico, quale la lesena scanalata di tipo dorico, ed il trattamento dell'intonaco di tipo scanalato, fortemente enfatizzato da segmenti spezzati ed inclinati. Nei motivi arcuati

²⁷¹ Mi riferisco ai palazzi di via Garibaldi a Messina realizzati per la ditta fratelli Cerruti negli anni 1915-1919 (comparti III e IV bis).

²⁷² A. Castagnaro, *op. cit.*, p. 93.

²⁷³ G. Alisio è il primo a citarla nel suo volume *Il Vomero*, edito dall'Electa nel 1987. Seguiranno i testi di A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli: il noto e l'inedito*, delle Edizioni Scientifiche Italiane (1998) e C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, del 1999.

²⁷⁴ Tutelato anche da un sensibile e colto gruppo di condomini, il palazzo è stato per volontà degli stessi proprietari ultimamente restaurato sotto la guida del figlio di Gino Avena, l'arch. Marcello Avena che ne ha seguito con cura tutte le relative fasi di recupero complessivo.

²⁷⁵ C. Coppo, *Edificio residenziale*, in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, pp. 224, 227.

²⁷⁶ Con quest'edificio Avena riscopre la potenzialità di una decorazione di intonaco a spessore, capace di esaltare la stessa superficie attraverso il suo dialogo con la luce e l'ombra. In questa opera infatti i richiami ideali alla colonna dorica, con le sue scanalature slanciate possono essere così associati agli intonaci scanalati, ai movimenti curvilinei delle paraste, ai rivestimenti segmentati, tipici della sua produzione giovanile.

e negli intonaci rastremati, si scopre forse un richiamo all'architettura Novecentista di Muzio, sebbene queste forme siano più epurate e geometriche rispetto a quelle milanesi. Sicuramente l'opera esprime una fase di passaggio dello stile Avena, che lentamente si distacca dall'impostazione neoeclettica per orientarsi verso forme più moderne ed autonome²⁷⁷. In quest'opera, il repertorio utilizzato per il rivestimento delle sue superfici è comunque ricco di citazioni storicistiche che risentono ancora del lessico eclettico ereditato dal padre Adolfo. Se infatti l'ampio basamento presenta motivi che si ispirano principalmente all'architettura classica (le lesene doriche poste ai lati del portone d'ingresso), nei piani alti si rileva un contributo tutto personale allo stile romanico, riscontrabile nei motivi arcuati delle finestre superiori, nei balconi semicircolari a mensole scanalate e nei pilastrini prismatici a punta, posti in sommità del coronamento. Costruito in muratura di tufo, secondo la tradizione costruttiva napoletana, il palazzo è caratterizzato da una forte compattezza strutturale. L'intero edificio, suddiviso in due corpi di fabbrica con ingressi e vani scala indipendenti, è definito dal gioco plastico dei suoi volumi e dall'asimmetria dei corpi, sporgenti e rientranti in pianta per definire un ampio cortile d'ingresso. La planimetria, piuttosto articolata, condiziona insieme allo spessore dei muri esterni e di spina, la disposizione dei vani interni, decorati a soffitto e spesso a parete da interessanti modanature a stucco. Completo di ogni comfort moderno, munito di ascensore, l'edificio venne realizzato dalla *notissima Impresa Maglione, verso la quale la fiducia degli acquirenti va, sempre, come riconoscimento al loro lavoro e come premio ai loro sistemi industriali*²⁷⁸. In realtà l'impresa fallì prima della sua ultimazione e lo stabile dovette subire frettolosi interventi di completamento a scapito spesso della qualità e solidità delle sue strutture²⁷⁹. Le note cromatiche che danno maggior risalto all'edificio vanno attualmente dal rosso dei mattoni della parte superiore al grigio del basamento²⁸⁰, un tempo increspato da un motivo a segmenti ondulati²⁸¹. In

²⁷⁷ A. Castagnaro, *op. cit.*, p.103.

²⁷⁸ Cfr. *La casa nella gloria di ogni luce di bellezza*, articolo propagandistico di giornale sconosciuto, conservato presso l'archivio della famiglia Avena. In esso si legge anche: «Il maestoso edificio è stato progettato nella parte architettonica dall'ing. arch. Gino Avena che, in questa sua nuova creatura, ha saputo trasfondere – attraverso linee sobrie ed eleganti – la sua arte personalissima. Egli ha snellito l'imponente mole con sapiente e geniale equilibrio di masse, ha ideato un'architettura lineare, semplice, schietta, consona al nostro spirito rinnovato, senza fronzoli inutili e abbellimenti frivoli che stancano e passano col tempo.».

²⁷⁹ Notizia ricavata da un'intervista fatta dal sottoscritto ad una condomina dello stabile il 22 ottobre 2010.

²⁸⁰ Quando il palazzo venne inaugurato non era stata ancora applicata la tinta color porpora tanto da apparire con i colori del grigio e del bianco.

²⁸¹ Le superfici bugnate basamentali vennero tolte a seguito di una ristrutturazione eseguita negli anni Settanta che portò anche alla sostituzione di una ringhiera in muratura del terzo piano con una in ferro lavorato.

prossimità dell'ingresso, sul lato rivolto verso la strada, l'architetto volle applicare una targa con il suo nome, segnato da caratteri prettamente Déco, che ricorda al pubblico passante il suo personalissimo operato.

Il passaggio decisivo da un'architettura ancora legata a reminiscenze storicistiche ad una di tipo prettamente più moderno, risale al 1934 ed è legato al progetto, purtroppo non eseguito, di un palazzo da erigere a via Toma n. 6/c²⁸². Questo edificio, anch'esso voluto da Mario Maglione²⁸³, doveva sorgere su di un suolo, un tempo adibito a giardino dell'attiguo palazzo di proprietà di Eduardo Ficca, posto fra via Palizzi e via Toma. In questa occasione l'imprenditore dette "carta bianca" ad Avena per la progettazione dell'intero fabbricato, previsto di cinque piani da erigere su di un suolo scosceso ma molto panoramico, rivolto verso parte di via Palizzi. L'architetto concepì forse, con questo progetto, una delle opere più significative della sua produzione dal punto di vista espressivo, alla quale non sono affatto estranei gli esiti ed i postulati delle avanguardie pittoriche di primo Novecento. Sia la pianta che il prospetto erano infatti caratterizzati da una forte volontà di rappresentazione, definita da un insieme di elementi geometrici spigolosi che tendevano a scomporre il prospetto e a renderlo particolarmente articolato nei volumi e nelle forme. I balconi centrali, ad esempio, avrebbero costituito l'elemento catalizzatore di tutto il fronte principale, con la loro posizione alternata fra il proteso ed il rientrante, quasi a voler riprendere, nella forma volumetrica, il movimento seghettato delle paraste d'intonaco applicate ai lati. Ancora più singolari dovevano essere i balconi ottagonali che, come bulloni di un congegno, confermavano il suo aspetto macchinistico alla *Tempi moderni*. Anche la distribuzione delle abitazioni rispondevano ad un criterio di assemblaggio che giocava quasi all'incastro dei suoi ambienti interni. Il progetto dunque non solo ricercava una nuova concezione spaziale capovolgendo il tradizionale modo di progettare l'edificio privato, ma esprimeva anche un nuovo criterio dell'abitare e quindi del vivere moderno, incline al movimento, alla varietà e alla mutevolezza dei gusti²⁸⁴.

²⁸² Pratica n. 242/34, Archivio Licenze del Comune di Napoli.

²⁸³ Mario Maglione (1905-1954), imprenditore, fu il fondatore dell'omonima impresa che realizzò il civico 173/75 di via Tasso e della I.CO. (Impresa di Costruzioni) che gestì insieme al fratello Ferdinando fino agli anni Sessanta del Novecento. Fu nominato, ad *onoris causa*, ingegnere. Giovanissimo, diviene amministratore delegato della INCE (Istituto Nazionale Credito Edilizio), terzo istituto bancario per importanza dopo il BNL ed il Credito Fondiario per il rilascio di crediti in ambito edilizio. Negli anni Cinquanta realizzò, in collaborazione con l'arch. Nando Murolo, case popolari a via Gemito, via Aniello Falcone 56, a piazza Muzi e a via Monte di Dio, nonché villaggi e strutture pubbliche ricettive oltre i confini regionali (villaggio Olimpico a Roma e "Capo Ceraso" in Sardegna).

²⁸⁴ Gli effetti surreali indotti da forti geometricità, forme acutangole, massicci elementi cubici e slittamenti di volumi, alimentano la tesi di un Avena ispiratore di un Cubismo boemo alla Plečnik o di un fantasioso dinamismo plastico alla

Questa nuova forma architettonica riuscirà ad essere concretamente espressa solo qualche tempo dopo, con la realizzazione, nel 1934, dell'edificio in via Mario Porpora 19. La prima costruzione della C.E.N.S.A.²⁸⁵, segna infatti l'occasione, da parte dei finanzieri che la componevano, di seguire un preciso programma in campo edile, collimante con le aspirazioni e le intenzioni del giovane architetto. La società infatti era stata promossa con l'intendimento di edificare, in alcuni lotti ancora liberi del Vomero, dei condomini di livello medio-alto da vendere o cedere a riscatto rateale e da realizzarsi secondo i criteri più moderni ed i più avanzati metodi costruttivi del tempo.

L'intervento risulta essere di particolare importanza non solo per la novità stilistica che esso presenta ma anche perché l'opera, legata a questa nuova forma espressiva, verrà elogiata insieme al suo autore in alcuni quotidiani dell'epoca. La C.E.N.S.A., acquirente di un suolo inedificato di circa 1800 mq.²⁸⁶ su una traversa dell'allora nascente rione S. Chiara²⁸⁷, in *un punto più ridente di questa magnifica zona*, decide di costruirvi il suo primo imponente stabile, costruito *in una magnifica linea architettonica*, [...] *con criteri altissimi di perfezione, di assoluta modernità, di completo comfort*²⁸⁸. Nel mentre andava in corso la pratica al Comune di Napoli, eseguita a nome e su disegni dell'ing. Nicola Spagnolo²⁸⁹, secondo un'impostazione progettuale consueta e pertanto più facilmente soggetta ad una rapida approvazione, Avena ne modificava privatamente i tratti, realizzando per la stessa impresa un modellino in gesso dello stabile,

Marcello Nizzoli futurista. Si veda al riguardo F. Mangone, *Marcello Nizzoli. Disegni d'architettura 1917-1918*, Electa Napoli, 1992.

²⁸⁵ La società *Costruzioni Edilizie Napoletane Società Anonima* – C.E.N.S.A. – con sede in origine a via Medina 61, era stata voluta nei primi anni Trenta da due banchieri amici: il Cav. Rag. Guido Albi-Marini e il comm. Antonio Basile. Il primo divenne amministratore delegato, il secondo, consigliere della società. Insieme ai due fondatori si unirono: l'ing. Paolo Marone, che ne divenne presidente e gestore dell'impresa di costruzioni, l'ing. Angelo Vota, il cui ruolo era quello di tecnico specializzato nel calcolo delle strutture in cemento armato, infine Gino Avena era l'architetto progettista. Una volta eseguito il fabbricato, gli uffici della società si spostarono al piano ammezzato del nuovo stabile.

²⁸⁶ Il suolo era in origine di proprietà della Società del Risanamento di Napoli. Nel 1931 venne venduto al Comune e poi alla *Società Anonima Immobiliare Meridionale*. Nel 1933 venne ceduto dalla società al sig. Mattia Napoli. Quest'ultimo infine lo rivendette un anno dopo alla C.E.N.S.A. per la costruzione dello stabile. Cfr. Atto notarile di un acquirente privato.

²⁸⁷ Secondo il Piano Regolatore del Comune di Napoli e la convenzione stipulata nel 1926 dal suddetto ente con la Società per il Risanamento, la zona comprendente l'odierna piazza Medaglie d'Oro e le aree limitrofe confinanti con il villaggio Arenella, avrebbero dovuto costituire la formazione di un nuovo rione edilizio dal nome appunto *S. Chiara*. In realtà la disordinata espansione urbana avvenuta nel corso del tempo non ha consentito di definirne propriamente i confini e la tipologia edilizia cosicché l'originario obiettivo venne ben presto abbandonato ed il nome dimenticato.

²⁸⁸ Cfr. in *La casa nel sorriso di una incantevole bellezza – La prima costruzione di Censa all'Arenella* - stralcio di articolo conservato presso l'archivio privato dell'architetto.

²⁸⁹ Interessante figura professionale ancora poco conosciuta, Nicola Spagnolo legherà il suo nome alla famosa impresa Lamaro. Per essa infatti progetterà in città, a cavallo degli anni Trenta e Quaranta del Novecento, numerosi edifici per civile abitazione.

definendone un nuovo profilo secondo il suo personale ed originalissimo disegno²⁹⁰.

Pur rimanendo la tipologia dell'edificio sostanzialmente simile a quella proposta dall'originario progettista, ovverosia a corte chiusa interna con i quattro corpi scala posti agli angoli, di stampo ottocentesco²⁹¹, il risultato eseguito da Gino fu tale da trasformare quest'anonima palazzata, impostata su di un corretto ma banale stile neorinascimentale, in uno scenario architettonico di forte impatto emotivo per l'epoca, vuoi per le sue dimensioni così imponenti, allora ben visibili²⁹², vuoi per le sue forme così eclatanti tanto da spingere gli abitanti della zona a soprannominarlo *il Rex*, per la forte analogia delle sue linee con quelle del famoso transatlantico²⁹³. Nell'articolo conservato nell'archivio privato dell'architetto si legge: [...] *E la coadiuvazione del valoroso ingegnere Marone [...] ha sortito effetti mirabili poiché il chiaro professionista ha progettato con una linea di grandiosità lo stabile affidandola all'arte dell'ing. Gino Avena, vittorioso e trionfante in tutte le opere genialissime, in tutti gli ammiratissimi suoi lavori, che mirabilmente conciliano le gloriose tradizioni architettoniche con lo stile moderno.*"²⁹⁴. In un altro stralcio di articolo appaiono notizie più interessanti riguardo ai nomi dell'impresa e dei tecnici che parteciparono alla sua realizzazione: "[...] *l'egregio Rag. Guido Albi Marini, figura assai nota negli ambienti bancari e industriali della città, ha affidato all'impresa Rossini la prima costruzione nell'importante e bellissima zona. [...] E i lavori del nuovo fabbricato hanno il privilegio di una Direzione d'eccezione poiché due notissimi professionisti cureranno la perfezione armoniosa: l'ing. Angelo Vota*²⁹⁵ *una vera competenza per la sua speciale capacità nella direzione e calcoli nel cemento armato e*

²⁹⁰ Il modellino dell'edificio, di proprietà condominiale, fino a qualche tempo fa, era custodito negli scantinati del palazzo. Un privato condomino tuttavia se n'è appropriato indebitamente non concedendo al sottoscritto di poterne eseguire una riproduzione fotografica. Anche l'immagine storica del suddetto modello, conservata all'interno della portineria, è stata recentemente rimossa dal suo posto originario.

²⁹¹ Questa conformazione tipologica si ritrova in molte opere della Società del Risanamento. Il suo limite, riscontrato fin dagli anni Venti in Italia e all'estero, risiedeva proprio nei suoi inconvenienti distributivi, di soleggiamento e di ventilazione e per questo veniva il più delle volte evitata.

²⁹² I suoi fronti risultavano infatti allora ben visibili nella loro interezza su tutti e quattro i lati in quanto non si era ancora verificata quell'intensa urbanizzazione postbellica di piazza Medaglie d'Oro che avrebbe in seguito inglobato l'edificio all'interno della sua maglia e coperto in parte dagli edifici realizzati successivamente.

²⁹³ A. La Gala, *Il Vomero e l'Arenella*, Ed. Guida, Napoli 2000, p. 259. Anche il *Novocomum* di Terragni (1928) venne chiamato il *Transatlantico* per le sue imponenti dimensioni e per il suo slittamento espressivo delle masse.

²⁹⁴ Cfr. in *La casa* ...cit.

²⁹⁵ L'Ing. Angelo Vota, genovese, specializzato in calcoli strutturali, si ritroverà a collaborare spesso col Nostro, anche per la realizzazione di alcuni teatri napoletani.

l'architetto Ingegnere Gino Avena che allo stile 900 dona la preziosità, il gusto, l'eccellenza della sua anima d'artista."²⁹⁶.

L'immobile, realizzato con struttura mista in tufo e cemento armato, presenta nell'impostazione dei fronti, la classica suddivisione in basamento, corpo e coronamento. In quest'ultimo tuttavia vi è un originale effetto di discontinuità generato dalle sue linee spezzate poste a diverse quote di appoggio, il cui disegno, di tipo Déco, si ritrova anche nel prospetto dei nuovi mulini Bizzarro. Il corpo centrale, rientrante e a nicchia, accoglie l'imponente portone in legno e le balconate superiori. Queste ultime sono schiacciate per i primi livelli mentre nell'ultimo piano presentano una sagoma sporgente dalla forma triangolare. Tutte le finestre ed i finestrini sono invece marcati da doppie cornici laterali a sbalzo sporgente che ne amplificano la percezione di larghezza. Il senso di movimento di tutte le sue parti è così evidente da rendere difficile la lettura del tutto, costringendo l'occhio a seguire figurativamente un filo conduttore che sembra non esistere. I contrasti fra le linee spezzate e aggettanti dei balconi laterali e quelle tondeggianti delle finestrature d'angolo, intese come moderna interpretazione dei tradizionali *bow-windows*, il decrescere dell'intonaco rigato in contrapposizione a quello liscio dei volumi spigolosi con quelli ricurvi, esprimono al meglio anche quel concetto di *macchina* caro all'architetto che verrà più volte ripreso in seguito.

Nella sua complessa articolazione di forme, si può rivedere comunque una stretta integrazione fra l'impostazione planimetrica e la sua configurazione prospettica. Il nuovo disegno di facciata non è separato dal contesto planimetrico, così come la tradizione compositiva imponeva, quanto invece risulta in stretto contatto con il suo interno. Il prospetto sembra infatti scavare le parti dell'edificio all'interno del volume della muratura, dove è ben dosata l'alternanza di pieni e vuoti, in modo da accentuare il senso di apertura spaziale. Gli appartamenti, tre per ogni piano e scala, risultano assecondare questa forma plastica offrendo inoltre un'articolazione distributiva libera, che varia in base al livello e alla dimensione dell'immobile. Anche in questo caso, la disposizione degli ambienti, di varia forma e dimensione, è più vicina ad un'impostazione di tipo *liberty* piuttosto che ad una ricerca di tipo razionalista, già diffusasi in Europa nell'ambito della produzione edilizia di tipo privato.

²⁹⁶ Cfr. in *La prima costruzione della Soc. An. Censa* – stralcio di articolo conservato presso l'archivio privato dell'architetto.

Un anno più tardi Avena ritrovò l'occasione di esprimere la sua concezione dinamica dell'architettura nell'edificio commissionato da Fernandes nel Viale Michelangelo 48/50.

Questo grande fabbricato a due ingressi sorge alla fine di viale Michelangelo, uno dei principali accessi al Vomero, principalmente edificato a partire dagli anni '30 del Novecento. L'edificio, costruito dall'impresa edilizia di Roberto Fernandes²⁹⁷, una delle più attive nell'ambito napoletano, spicca nel contesto e rispetto ai fabbricati limitrofi, non solo per il suo colore verde ma anche per l'originale soluzione d'angolo svuotata ai lati da grandi finestroni ricurvi. Sul suo prospetto si ritrovano elementi di un linguaggio architettonico moderno combinati con quelli decorativi di tipo tradizionale. La superficie esterna scanalata a pieghe, estremamente frequente nelle realizzazioni di Avena, trova qui maggiore forza espressiva in quanto enfatizzata dall'utilizzo dell'intonaco rustico che ne accentua il valore plastico e chiaroscurale. Per molto tempo l'edificio è stato erroneamente attribuito a Chiaromonte²⁹⁸; una verità travisata molto probabilmente dalla notizia di una sua eventuale collaborazione avuta con l'architetto nel corso di realizzazione di questo edificio²⁹⁹. *Arte e tecnica sapiente*, scrive l'incognito giornalista dell'articolo che pubblicizza il fabbricato in fase di conclusione; *ben quattro professionisti in un'intesa mirabile ed in una fusione magnifica d'intenti hanno cooperato alla riuscita dell'imponente fabbricato [...]* *L'Ing. Fernandes e l'Ing. D'Auria hanno impresso l'arma del loro spirito direttivo all'insieme dell'imponente palazzo, l'Ing. Vota, l'apprezzato suo valore per l'ossatura solida in cemento armato e l'Ing. arch. Gino Avena ha profuso, ancora una volta, l'inesauribile sua apprezzatissima vena*

²⁹⁷ Roberto Fernandes (1893-1976), nato a Napoli da Eduardo, antiquario, e da Adelina Anecchini, consegue nel 1920 la laurea in Ingegneria Civile alla Scuola Politecnica di Napoli e, tre anni dopo, si sposa con la marchesa Teresa Rossi dalla quale ebbe due figlie, Elisa, scomparsa appena diciottenne ed Adele. La sua attività di costruttore inizia nei primi anni Trenta con la realizzazione di un considerevole numero di edifici, partendo dalle prime case realizzate in collaborazione con l'Ing. Armando D'Auria per i dipendenti delle Ferrovie dello Stato e per l'edificio di viale Michelangelo. In seguito lavora in proprio, partecipando alla vasta ricostruzione del rione Carità e all'espansione edilizia nel periodo postbellico, interessandosi anche della costruzione di numerosi alberghi e cinema in città. Fra le sue realizzazioni si ricordano: il fabbricato in via Toledo 106 (1934), edificio in via Monteoliveto 79 (1934), primo palazzo Fernandes a via Toledo 8 (ex palazzo Standa, 1935-38), secondo palazzo Fernandes a via Carducci 29 (1939), palazzo a via Pavia 138 (1946) nonché diversi fabbricati per civile abitazione sulla collina del Vomero, il parco residenziale a via Girolamo Santacroce 19 (del 1959-64) ed altri edifici in via Cervantes e viale Kennedy, tutti a firma dell'arch. Ferdinando Chiaromonte.

²⁹⁸ alla luce dei recenti ritrovamenti documentari presso l'Archivio Licenze del Comune di Napoli è stato possibile verificare che il progetto originario di Roberto Fernandes e Roberto D'Auria è stato successivamente oggetto di revisione relativa al ridisegno della facciata da parte di Gino Avena. Cfr. A. Di Luggo, *Disegno e architettura nelle opere di Ferdinando Chiaromonte*, in A. Di Luggo, A. Castagnaro, *Ferdinando Chiaromonte, disegni opere progetti*, Officina Edizioni, Roma 2008, nota n.6, p. 69.

²⁹⁹ P. Mascilli Migliorini, *Edificio per abitazione*, in AA. VV., *L'Architettura del quotidiano 1930/1940*, Ed. Carte Segrete, Roma 1990, p.149.

*d'artista, nella linea architettonica della costruzione conferendole un sorriso di alto decoro artistico*³⁰⁰. L'edificio presenta infatti dal punto di vista sia strutturale che architettonico delle brillanti scelte organizzative ed una ricchezza del repertorio di soluzioni linguistiche adoperate³⁰¹. Sicuramente grande interesse riveste la parte costruttiva di fattura mista progettata dal Vota: il rigido telaio in cemento armato interrompe infatti la sua continuità in prossimità dei finestroni angolari ricurvi con dei mensoloni a sbalzo, per essere ripresa da un collegamento fatto da travi trasversali ed arcuate molto probabilmente eseguite in ferro. Le pareti esterne sono tutte rivestite da mattoni di tufo. Dal punto di vista architettonico, si deve dire che il contributo che dette Avena al fabbricato interessò solo la decorazione della facciata e delle sue parti comunilasciando inalterate le vecchie e un po' schematiche distribuzioni planimetriche previste dal progetto dell'Ing. D'Auria. Di dimensioni relativamente ampie, l'edificio è composto da un impianto planimetrico a "C" rivolto verso l'interno del lotto. La volumetria curvilinea del corpo abitativo si lega a quella rettangolare del basamento, quest'ultimo evidenziato da un rivestimento in mattoncino rosso a faccia vista. In alzato, il fabbricato si sviluppa su sette piani fuori terra, ognuno avente tre appartamenti ed uno seminterrato che accoglie i vani cantinati³⁰². La dinamicità della composizione è espressa maggiormente dalla posizione dei suoi balconi: l'opposto movimento centripeto e centrifugo dei balconi interni ed esterni dialoga con quelli dalla forma "a nastro", la cui lunghezza degrada al salire di livello, fino alla vivacità degli accostamenti cromatici del bianco, grigio e verde. La composizione è articolata intorno ad una piegatura ad angolo dell'asse di simmetria, una sorta di sperone, che inizia a sbalzo in maniera crescente e tende a dividere il palazzo in due unità a sé, risolvendo così in maniera originale la volontà di collocare i due ingressi e le due scale distinte.

Ma il *testo* che ci sembra più chiaro per la definizione della personalità artistica di Gino, quello che più coerentemente sviluppa i suoi intendimenti

³⁰⁰ Cfr. *Un artistico moderno fabbricato al viale Michelangelo*, ritaglio di giornale sconosciuto, molto probabilmente *Il Corriere del Vomero* del 1935, conservato fra le memorie dell'architetto Avena.

³⁰¹ P. Mascilli Migliorini, *Edificio residenziale*, in P. Belfiore - B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 203, 204.

³⁰² Poiché il suolo su cui sorse il fabbricato ricadeva nella zona interessata dalla convenzione interceduta tra la Società del Risanamento ed il Comune il 19 giugno 1926, lo stabile poteva raggiungere l'altezza maggiore di metri 28,80 secondo le norme stabilite dall'articolo 13 del piano regolatore e non secondo quelle più restrittive del Regolamento Edilizio del 1935. La licenza, sempre per tale convenzione, era inoltre esente dal pagamento della tassa edilizia comunale.

sul tema del palazzo e della *macchina*, è l'edificio di via Morghen 37, ideato ancora una volta per la C.E.N.S.A.³⁰³.

Il progetto, questa volta realizzato interamente dall'architetto in collaborazione con l'ing. Paolo Marone, prevedeva nella sua impostazione originale del 1935, una disposizione simmetrica degli alloggi disposti specularmente intorno ad una planimetria dalla sagoma a "T". La scala dell'atrio, con i gradini iniziali leggermente svasati ed invitanti, si doveva sviluppare ad emiciclo intorno al vano ascensore seminascondito da una portineria di forma semicircolare. Lungo le pareti del pianterreno si aprivano, come per i sei livelli superiori, quattro tipologie di appartamento ed un varco sottostante la scala, che avrebbe condotto ad un cortile posteriore di uso comune. I prospetti erano invece modulati dalla sporgenza e rientranza di numerosi balconi e logge, dalle superfici utili dei vani, dagli spazi ricavati da un'articolata distribuzione interna³⁰⁴.

Durante l'esamina del progetto la Commissione Edilizia rilevò che *l'intercapedine posta a sinistra [del fabbricato] non risponde[va] ai regolamenti vigenti come pure il cortile nella parte postica è deficiente, calcolato con le norme di cui all'art. 22 del regolamento [edilizio]*³⁰⁵. Per tale ragione e per altre di tipo contrattuale³⁰⁶, il progetto subì un sostanziale ridimensionamento con delle inevitabili modifiche interne. L'androne venne ridotto nelle sue dimensioni così come la scala, che da semicircolare acquisì forma quadrata. Il cortile posteriore, ritenuto troppo poco conforme alle norme, venne ampliato e riservato all'esclusivo godimento dei locali al piano terra.

³⁰³ Il palazzo di via Morghen sembra essere l'ultimo realizzato dalla società in questione. Questa infatti verrà trasformata sul finire degli anni Trenta in altra società, la S.A.B.I.M. – *Società Anonima Bonifiche Italia Meridionale*, aventi tuttavia gli stessi dirigenti della vecchia unione ma con funzioni diverse, non più costruttive.

³⁰⁴ Alcune soluzioni interne quali ad esempio l'uso di pareti inclinate e nicchie per i servizi igienici, si ritrovano anche in alcune sue opere precedenti quali in palazzo di via Tasso 193. Si noti anche l'originale conformazione dell'infilso centrale di facciata, piegato verso l'interno per dare al balcone rispondente maggiore profondità.

³⁰⁵ Rif. Pratica edilizia n. 576/35 del Comune di Napoli.

³⁰⁶ La C.E.N.S.A. aveva firmato un atto con la S.A.C.I. (Società Anonima Commercio Immobili), proprietaria del suolo, con il quale la prima società si impegnavano a realizzare l'edificio entro un anno esatto dalla stipula, obbligandosi di trasferire alla seconda n. 3 appartamenti al terzo piano dello stabile oltre le spese di Lire 20.000 per l'acquisto del terreno. In caso di inadempienza di tale consegna, la C.E.N.S.A. avrebbe dovuto pagare alla S.A.C.I. una mora pari a Lire 150.000 senza alcuna eccezione al caso. I ritardi del Comune sull'esamina del progetto e l'eventuale minaccia di diniego di costruzione per via di un divieto del Ministero degli Interni ad eseguire nuovi fabbricati per civile abitazione, spinse la società costruttrice a sottoporre la pratica anche all'Alto Commissariato per un sollecito rilascio di concessione che viene concessa qualche mese dopo per mezzo fonogramma direttamente dall'Alto Commissario Ausiello in data 20 marzo 1936. I lavori di realizzazione durarono circa un anno; la licenza di abitabilità fu data dal Comune il 18 dicembre 1937, ma gli appartamenti iniziarono ad essere venduti su carta molto tempo prima del suo completamento, quando ancora non era stato installato l'ascensore.

L'edificio, di un certo impegno progettuale, era destinato ad una moderna committenza borghese con forte volontà di rappresentazione³⁰⁷ ed è considerato a tutt'oggi uno dei migliori esempi di edilizia residenziale napoletana di quegli anni³⁰⁸. Sotto ogni punto di vista infatti, il complesso era moderno e di alta qualità: munito delle più recenti forniture tecniche del tempo, con impianti di riscaldamento autonomo³⁰⁹, posto a serpentina sotto il pavimento, *per la luce, il gas e con tubazioni per la distribuzione dell'acqua calda e fredda*³¹⁰. Anche per i materiali scelti si deve dire che non si badò a spese sia per quanto riguarda quelli di tipo costruttivo³¹¹ sia per quelli di carattere decorativo. Non fu lesinata la quantità di ferro necessaria per armare la struttura portante in cemento armato così come i solai furono eseguiti con spessori sufficientemente resistenti da evitare così di ricadere sulla scelta della tipologia di solaio S.A.P., non ancora reso obbligatorio dalla normativa dell'epoca³¹² e per questo ancora poco utilizzato perché di nuova concezione. Non si poteva tra l'altro risparmiare sulle modalità di esecuzione delle travature spezzate di facciata, che definiscono il motivo più originale del progetto, ovvero la finestra d'angolo libera³¹³. Anche per le rifiniture furono scelti i materiali più moderni dell'epoca e pertanto anche i più costosi. I piani furono collegati dal corpo scale e da un ascensore dalla ditta "Otis", realizzatrice anche della cabina in legno su progetto dello stesso Avena, che aveva previsto per le sue ante e maniglie un disegno con tubolari simile a quello delle porte d'ingresso degli appartamenti³¹⁴. La scelta delle mattonelle di

³⁰⁷ Cfr. S. Stenti, *Palazzina* in S. Stenti, V. Cappiello, *Napoli Guida e dintorni, itinerari di architettura moderna*, Ed. Clean, Napoli 2010, p. 185, 186.

³⁰⁸ P. Mascilli Migliorini, *Edificio per abitazioni*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 196, 197.

³⁰⁹ Ogni appartamento aveva il proprio impianto a carbone munito di condizionatori, caldaia e canna fumaria, inserita appositamente in dei vani tecnici posti vicino alle cucine.

³¹⁰ Cfr. dall'Atto notarile di acquisto di un quartino al terzo piano dello stabile, Notaio Cav. Ernesto de Feo, trascritto il 19 maggio 1937, n. 13276.

³¹¹ Il cemento armato rappresenta l'elemento maggiormente utilizzato per definire la sua ossatura ma la presenza anche dei mattoni di tufo per le murature ed i mattoni, sia pieni che forati per delimitare degli spazi interni ed esterni, danno alla composizione un'originale ed interessante impronta costruttiva. Molti inquilini, in seguito, lo celebreranno come una delle prime realizzazioni a struttura mista compiute a Napoli.

³¹² La tipologia dei solai S.A.P. fu resa obbligatoria dal R.D.L. n. 1326 del 7.12.1939 per ridurre ai soli fini bellici la quantità di ferro da adoperare per la costruzione di edifici civili. La particolare messa in opera e gli esili spessori della struttura hanno rilevato col tempo l'elevata pericolosità di questa tipologia, molto sensibile all'umidità e poco elastica alle sollecitazioni tanto che la loro esecuzione oggi risulta non a norma di legge.

³¹³ Il palazzo di via Morghen risulta l'unico esempio di edificio per civile abitazione avente questo motivo finestrato a spigolo vivo, libero da qualsiasi sostegno strutturale.

³¹⁴ Le porte d'ingresso sono in castagno rivestito all'esterno dalla masonite, materiale allora innovativo così come lo era la bachelite, utilizzata per comporre il manico cilindrico delle loro maniglie. La presenza del vetro rigato e degli elementi tubolari in acciaio rendeva più leggero e snello il disegno quasi futurista degli anditi.

Lateralmente all'infisso, due colonne sporgenti di legno laccato erano parte di un'unica cornice ad arco che concludeva alla sommità con una mezzaluna di masonite, il tutto per dare loro un profilo conforme a quello delle porte esterne dell'ascensore, anch'esse di forma arcuata. La parte superiore delle porte d'ingresso venne eliminata a seguito di un intervento di *restyling* del 1973.

graniglia con sagoma a *L*, che rivestono gran parte dei vani interni del fabbricato, si ritrova in diverse opere di Avena, forse per via della loro stessa forma così innovativa e per la capacità delle stesse di essere combinate secondo una messa in opera il più delle volte anche complessa ma che creava una trama moderna ed allo stesso tempo elegante, con motivi geometrici a *zig-zag* dal gradevole effetto policromo di gusto déco³¹⁵. In quest'opera è presente inoltre un'attenzione particolare al tema della frontalità ed al trattamento dei suoi angoli. Questi ultimi infatti sono in parte smussati da volumi arrotondati, in parte smaterializzati dalle finestre frontali, che sembrano piegate intorno ai lati del fabbricato. Il blocco centrale, serrato da robuste nervature, rappresenta forse l'elemento dominante di tutta la composizione: in esso lo slancio verticale è particolarmente enfatizzato dall'uso del mattoncino a faccia-vista, messo in contrapposizione con l'orizzontalità dei balconi, dei piani e del cornicione di coronamento³¹⁶.

È in questa fascia che si ritrova soprattutto la maggiore espressività dell'elemento *macchina*, intesa come una sorta di meccanismo i cui ingranaggi, posti perpendicolarmente l'uno con l'altro, sono rappresentati dal contrappunto materico offerto dalla verticalità del vetrocemento con l'orizzontalità dei suoi balconi concavi. Il suo dinamismo è esprimibile invece attraverso il motivo a gradini del pergolato centrale lavorato in ferro battuto³¹⁷.

In generale, l'edificio comunica diverse suggestioni a chi lo osserva: chiamato da Fabio Mangone *l'aeroplano* per la sporgenza dei suoi balconi laterali, la forma del suo prospetto più propriamente esprime, a nostro avviso, una trasposizione architettonica della struttura dell'*automobile*, secondo quanto descritto in precedenza. La sua composizione, comunque, non si allontana molto dall'impostazione progettuale dei primi anni del Novecento, non tanto per i suoi volumi, avvicinabili alle opere futuriste di un Mario Chiattone, quanto per l'integrazione dei materiali costruttivi scelti, che di volta in volta vengono utilizzati non solo per loro effettiva funzione ma anche per dare cromaticità ed effetto decorativo all'insieme.

³¹⁵ Un altro motivo déco si ritrovava nel disegno dell'originario portone d'ingresso, in ferro battuto e vetro. Sulle sue ante era infatti segnato il motivostilizzato di una fontana, con elementi in ferro ricurvi "a zampillo", ripresi poi anche nella porta del vano ascensore e nelle ringhiere delle scale.

³¹⁶ In realtà le due fasce piene di mattoni di rivestimento non erano state previste nella prima versione di progetto ammesso dalla Commissione Edilizia. Queste percorrono ininterrotte l'altezza interna della facciata valorizzando così il corpo centrale ed i balconi laterali.

³¹⁷ Queste "ali" laterali in ferro erano di natura sia decorativa che strutturale, in quanto avevano la funzione di fissare il bordo esterno del leggero divisorio in vetrocemento, in modo da renderlo più compatto e resistente alle sollecitazioni del vento.

La varietà e la eterogeneità dei materiali ed il tema del corpo centrale presenti in facciata, sicuramente derivano dalla conoscenza degli influssi architettonici europei, diffusi particolarmente dalle opere di Victor Horta - si pensi ad esempio alla casa Tassel del 1893 - Joseph M. Olbrich e Josef Hoffmann.

Dal punto di vista compositivo non sembra azzardato confrontare l'edificio con la casa di Rue Franklin realizzata da Perret, sia per quanto riguarda l'articolazione delle sue masse costruttive e dei locali abitativi, maggiormente enfatizzata nel primo progetto non realizzato, sia per quanto riguarda la scelta di rivestire i campi di superficie con elementi in cotto. Si ritrova inoltre la stessa concezione di voler mettere in evidenza la struttura in cemento armato, valorizzata nell'opera di Avena proprio da quei pilastrini laterali aventi funzione di *brises-soleil* o di pergolato. Le superfici materiche delle pareti in vetrocemento oltre ad essere elemento divisorio, contribuiscono a dare al prospetto un valore decorativo aggiunto e ricordano semanticamente il motivo delle grandi finestrate presenti in principal modo nelle opere di Mackintosh o di De Klerk. Il loro dialogo con le griglie verticali in ferro era particolarmente espresso nell'ultimo piano, dove la superficie della parete assecondava l'inarcamento del ferro curvando il suo spigolo esterno con il medesimo andamento³¹⁸. Un'espressione di modernità razionalista si ritrova invece lungo le due facciate laterali dove la presenza di strette finestre a nastro verticali, poste in corrispondenza dei bagni, "tagliano" i fronti questa volta semplicemente intonacati.

Per la scelta dei materiali e per il colore adottato, Avena si ispirò alle architetture galleggianti e a suggestivi richiami marini: l'uso dell'intonaco avorio, come lo smalto delle navi, venne combinato con intonaci di colore blu e da cornici in mattoni dallo stesso colore, così come erano dipinti di celeste i frontalini dei balconi, le ringhiere interne ed i parapetti esterni. Vale a questo punto ricordare l'importanza che assunsero le nuove tonalità di colore adoperate per valorizzare le nuove costruzioni civili, attraverso un frammento di articolo de *La Casa bella* del 1931, scritto da Persico e dedicato a Pietro Lingeri: «*L'elemento colore - elemento che sta all'architettura come l'orchestrazione della musica - ritorna [...] a riprendere il suo esatto posto ed il suo valore. Da molto, da troppo tempo se n'era dimenticato l'uso, e lo si era tanto falsato e trascurato che oggi una ripresa dà tutto lo stupore di una cosa insospettata od incontrollata*

³¹⁸ La parte terminale di questo leggero divisorio è stata purtroppo demolita nel 2000.

*per la prima volta»*³¹⁹. Ancora un ricordo della mediterraneità e del mare veniva offerto dall'essenza utilizzata per realizzare gli infissi esterni, per i quali fu scelto il legno *douglas*, usato in genere per la fabbricazione delle barche perché molto resinoso. Gli elementi in ferro tubolare ricordavano le ringhiere dei piroscafi ed i transatlantici così come la presenza di oblò ornamentali nelle logge del prospetto posteriore ne ricordavano le loro aperture.

I risanamenti urbani in questo periodo storico si attuarono anche al Rione S. Pasquale a Chiaia dove, a differenza dell'intervento terziario al rione Carità, prevaleva una destinazione residenziale per i ceti medi. L'episodio urbanistico di questo nuovo rione, approvato con decreto commissariale del 30 luglio 1935, presentò un'importanza prevalentemente storica, poiché per la prima volta le forme architettoniche classificate nel cosiddetto stile "Novecento" hanno fatto apparizione a Napoli, impiegate in un intero agglomerato urbano. La valutazione positiva riguarda prevalentemente l'efficienza del sistema stradale realizzato - l'impianto urbanistico si concentrava sulla caratterizzazione di una nuova via commerciale, prima chiamata via Roccella, per la presenza dell'omonimo palazzo ed in seguito via Carducci - l'inserimento dei nuovi edifici nel quartiere preesistente, l'ampiezza delle superfici libere, l'impiego di sistemi costruttivi aggiornati e di criteri di utilizzazione economica delle aree³²⁰. Il rione sorse sugli spazi risultanti dalla demolizione di una vecchia caserma di cavalleria e degli impianti annessi e si estende da San Pasquale al Largo Duca della Ferrantina da un lato e da via C. Poerio a via dei Mille dall'altro. Le importanti preesistenze salvate dalla demolizione, risultano quelle che oggi caratterizzano fortemente la zona e sono: la chiesa di S. Pasquale, sorta nel 1749 su progetto dell'architetto Antonio Borbone e la neogotica chiesa Anglicana, ubicata in via S. Pasquale, iniziata nel 1861 su progetto di Thomas Smith³²¹. Già negli anni Dieci e Venti, a sud della zona, sorsero vari pregevoli edifici, su iniziativa di cooperative e su quella privata: alcuni in stile eclettico, come quelli di via Fiorelli, altri in uno stile fra il neo-barocco ed il liberty, come quelli sul lato nord di via Poerio, altri ancora novecenteschi, come quelli delle vie Cuoco, Imbriani e Lo Monaco. La maggiore caratterizzazione architettonica è data però dai fabbricati che fiancheggiano la dorsale principale, via Carducci appunto, che collega via

³¹⁹ E. Persico, *Un club sul lago di Como dell'arch. Pietro Lingeri*, in «La Casa Bella» n. 48 dicembre 1931.

³²⁰ Cfr. in G. Basadonna, *op. cit.*, p.57.

³²¹ R. De Fusco, *Napoli ...cit.*, p. 93.

dei Mille con piazza S. Pasquale. Su questa arteria sono stati edificati la maggior parte degli stabili, realizzati su iniziativa privata e progettati da personalità quali Paolo Platania, Ferdinando Chiaromonte, Davide Petroff, Arturo Carola e Vincenzo Gianturco. Le costruzioni rientrano nella tipologia a blocchi multipiano per civili abitazioni con pianterreni destinati a negozi³²². Fra di essi, si inserisce, all'interno dei primi due lotti prospicienti la piazza, i palazzi dell'ing. Francesco Baratta e dell'ing. Vincenzo Gianturco. I due palazzi vengono citati insieme non solo per la loro posizione attigua ma anche per la loro corrispettiva e singolare storia costruttiva. Il primo di essi, quello che più ci interessa, venne progettato nel 1936 e prevedeva una struttura alta otto piani, realizzata in cemento armato con pareti esterne in tufo. Gli appartamenti, due per ogni piano, avevano interni regolarmente distribuiti intorno ad un corridoio centrale, senza troppi sforzi di originalità compositiva. Il prospetto previsto era rivolto sulla via posteriore e definiva, su una piatta superficie intonacata, una scansione di finestre, serrate da nervature poste ai margini, mentre i balconi, dalla forma geometrica regolare, erano piegati ad *L* intorno agli angoli di due corpi sporgenti situati ai lati. Il progetto venne approvato forse proprio per la sua semplicità, ma la sua realizzazione dovette aspettare altri due anni, quando anche l'Ing. Gianturco presentò la pratica del suo stabile. La motivazione che portò a quest'attesa fu duplice: la prima, di tipo economico³²³, spinse l'ing. Baratta a dover ripresentare la sua pratica, questa volta firmata dall'Ing. Cristiano nella sua parte grafica, con una planimetria non del tutto dissimile da quella precedente ma con un disegno di facciata più semplice e scarno. La seconda fu di tipo prettamente speculativo. Secondo un rapporto normativo calcolato mediante un coefficiente numerico, l'ampiezza di via Carducci non consentiva l'altezza del fabbricato, prevista di 32 mt. Baratta pertanto, per evitare di dover ridimensionare il palazzo riducendolo di livello, presentò insieme all'Ing. Gianturco un unico grafico firmato da entrambi, illustrante la realizzazione di un grande fabbricato dalla facciata unica ma con due ingressi autonomi rivolti sulla piazza, cosicché i calcoli per definire la quota in elevato di ambedue gli edifici dovevano essere riformulati a vantaggio di entrambi³²⁴. La commissione edilizia, vista la richiesta

³²² A. Castagnaro, *op. cit.*, p. 108,109.

³²³ Il rifornimento di materiale disponibile alla costruzione fu lento a causa del suo difficile reperimento e del suo costo oneroso. Intanto però il Ministero dell'Interno in previsione degli imminenti eventi bellici aveva vietato la costruzione di nuovi edifici ad uso civile.

³²⁴ L'edificio dell'ing. Gianturco, secondo la normativa, poteva avere dimensioni maggiori perché prospettava sulla piazza e non su via Carducci.

firmata anche dall'autorevole personalità dell'Ing. Gianturco, decise di approvare la pratica del Baratta a patto che le parti di facciata appartenenti ai due diversi proprietari, venissero armonizzate, così come dichiaravano i professionisti, *con l'adozione degli stessi materiali decorativi e le stesse tinte, in modo da formare un tutto unico*³²⁵. I due palazzi, in fase di realizzazione, procedettero in vero in modo autonomo. L'edificio di Gianturco, approvato l'anno successivo, venne realizzato con quel gusto novecentesco pseudo-razionalista che, nel semplificare il rigore stereometrico dell'edilizia migliore degli anni '20 e '30, denota uno standard comune a molta edilizia commerciale costruita in quasi tutti i paesi, nel periodo fra le due guerre ed oltre³²⁶. L'edificio del Baratta subì invece un vero e proprio *restyling* ad opera del collega amico Gino Avena³²⁷, in totale discordanza con quanto era stato stabilito dalla Commissione Municipale.

Avena, pur conservando l'originale impostazione planimetrica e distributiva degli alloggi, applicò negli interni qualche miglioria estetica intervenendo col suo personale gusto soprattutto sulla forma del vano scala principale e dell'androne d'ingresso. L'architetto decise per il primo una dimensione più ridotta ed una linea più morbida di quella prevista, semicircolare piuttosto che quadrata, illuminata da finestre a riquadri che richiamano il motivo presente nelle porte d'ingresso degli appartamenti. Il genio creativo dell'architetto si ritrova espresso principalmente nell'androne d'ingresso. Un cancello in ferro battuto lascia trapelare uno spazio semi curvo dove un pilastro centrale, rivestito in marmo, separa due piccole rampe di scale che portano a due accessi laterali: l'uno che dà verso il vano scale, l'altro che apre nella portineria. L'eleganza dell'insieme è dato dal motivo che adorna il pilastro centrale, raffigurante, in forma stilizzata, il tema della cascata³²⁸, il cui getto graduale, rappresentato da lesene decrescenti rivestite da granigliato vitreo color verde, discende su una piccola vasca circolare. Le fronde delle piante riposte al suo interno, richiamano suggestivamente alla mente la nebulosa di vapore creata dall'acqua durante il suo scrosciare in superficie. L'esterno dell'edificio è dominato dalla presenza di un singolare oggetto ricurvo, incorniciato da due forti membrature scanalate, fortemente sbalzate ai

³²⁵ Cfr. *Relazione della Commissione Edilizia* del 2 gennaio 1940, relativa al rilascio della licenza edilizia agli ingegneri Baratta e Gianturco.

³²⁶ Cfr. in R. De Fusco, *Napoli...* cit., p. 96.

³²⁷ Avena realizzerà per lui e la sua famiglia anche uno splendido appartamento all'interno del palazzo ed uno a Posillipo.

³²⁸ Si ritrova nuovamente riproposto il tema più rappresentativo dello stile *Déco*.

lati³²⁹. Questo elemento, personale interpretazione di *bow-window*, partendo dal piano dell'edificio, definisce l'asse centrale del prospetto ed inquadra in un vuoto, il suo ingresso principale. Sul basamento rivestito da travertino si poggia una tessitura di intonaci dalle diverse forme: a zig-zag orientati, per le fasce finestrate laterali al *bow-window*, a listelli verticali per i primi due piani, infine a riquadri regolari, per le aree balconate dei livelli superiori.

4.a.2) *Le ville*

La crescente raffinata elaborazione dell'architettura di Avena, anche dal punto di vista tipologico, nel campo dell'edilizia abitativa trovò sbocco non da ultimo nel tema dell'architettura delle ville. La villa infatti si offriva in particolar modo alla riflessione della qualità spaziale, funzionale ed estetica dell'abitazione e consentiva un'ideale fusione delle architetture degli esterni, degli interni dell'arredamento e dei giardini, nonché meglio si addiceva ad adattarsi ai comfort e alla funzionalità moderna³³⁰. Dopo la fondazione della rivista di architettura *Domus* nel gennaio del 1928, Gio Ponti, in collaborazione soprattutto con Emilio Lancia e Tommaso Buzzi, diede ampio spazio al tema della villa e del giardino aprendo alla discussione e alla diffusione di una migliore qualità abitativa.

Questa tipologia infatti offriva il punto di partenza ideale per il superamento di una progettazione meramente di facciata e decorativa, a favore di una effettiva funzionalità strutturale e spaziale dell'architettura. Una forma abitativa profondamente radicata nella tradizione nazionale, originata dalle condizioni climatiche e topografiche, nonché dalle abitudini di vita locali, distanziandosi in tal modo da un *International Style*.

Avena, in perfetta sintonia con quanto era stato scritto da Ponti nel primo numero di *Domus*³³¹, adopererà anch'egli alcuni elementi tipici della categoria, inserendo pergole, verande, logge e balconi, strutturando anche la natura circostante per definirne il giardino o realizzando terrazze a gradoni, con nicchie, ninfei, orti, cortili e così via. La possibilità di poter esprimere al meglio le sue doti compositive gli venne offerta nuovamente da Mattia Napoli. Quest'ultimo infatti aveva acquistato alcuni suoli fra via Luigia Sanfelice e via Filippo Palizzi e decise di renderli edificatori per

³²⁹Cfr. P. Mascilli Migliorini, *Traslazioni e contaminazioni: l'architettura della città negli anni Trenta*, in C. de Seta (a cura di), *op.cit.*, p. 98.

³³⁰Cfr. A. Burg, *op. cit.*, p.75,76.

³³¹Gio Ponti, *La casa all'italiana*, in «Domus», agosto 1928, p. 7.

realizzarvi sei villette, contraddistinte dai numeri 1-2-3-4-5 e 6, su progetto iniziale dell'ing. Modesto Ferlaino³³². Dato che la zona in questione risultava panoramica, il Comune chiese parere alla Soprintendenza che fu in un primo momento sfavorevole perché l'eventuale edificazione di quell'area avrebbe portato ad «aggravare un danno estetico già apportato al sito»³³³ da altre costruzioni limitrofe. L'interessato, intenzionato a portare a termine i suoi interessi, presentò un nuovo piano d'insieme, limitando la costruzione a cinque villini da realizzare sul fronte di via Palizzi secondo disegni più moderni, presentati sempre a firma di Ferlaino. La domanda venne ripresentata nuovamente agli uffici di tutela per l'esame e questa volta il parere ebbe esito positivo. Subito dopo l'approvazione ed il rilascio della licenza edilizia³³⁴, il piano unitario originario, gestito dall'unico imprenditore Napoli, venne rapidamente smembrato ed affidato a terzi, in base al frazionamento dei suoli che vennero venduti a singoli privati interessati. Già una parte di quel suolo, sito in prossimità di via Luigia Sanfelice, era stato ceduto nel 1933 alle sorelle Margherita e Giulia Martorelli per la realizzazione della loro villetta, la più grande fra le altre, caratterizzata nella planimetria generale con il n.6. Questa, con richiesta di variante al progetto³³⁵, venne completamente ridisegnata nei fronti e nella distribuzione interna dalla mano di Avena. L'architetto, conservando la sagoma planimetrica approvata in precedenza, realizzò una palazzina di due piani, aventi ognuno un singolo appartamento con accesso indipendente, composto da sei camere, due cucine, due bagni e due ripostigli! Se il lato rivolto verso via Palizzi aveva una conformazione abbastanza semplice, presentando un *bow-window* con ai lati una terrazza angolare ed un balcone, sicuramente l'angolo rivolto sul lato sinistro per chi scendeva via Luigia Sanfelice, risultava il più interessante. Questo infatti era valorizzato dalla presenza di quattro fasce verticali bombate affiancate da intonaco a dente che, se sul lato posteriore riprendevano, uniti, il motivo dell'ingresso principale³³⁶, su quello sinistro risultavano invece distanziati, per permettere l'apertura di una finestra. Il gioco bicromatico del verde e del bianco consentiva di accentuare ancor di più la presenza di questi movimenti di facciata e di potenziare il contrasto fra gli

³³² La pratica di licenza edilizia n. 422/32, venne presentata da Mattia Napoli in data 27 ottobre 1931. I disegni delle villette erano tutti neo eclettici, presentando stilemi quasi da manuale.

³³³ Nota della Soprintendenza del 10 febbraio 1933.

³³⁴ La licenza edilizia venne rilasciata dal Comune in data 30 dicembre 1933.

³³⁵ Pratica Edilizia n. 129/35 intestata alla sig. Martorelli Margherita.

³³⁶ Le fasce così predisposte permettevano anche di dare, per contrasto, maggior risalto alla parte dove si aprivano le finestre ed il portone d'ingresso all'abitazione.

elementi verticali con quelli orizzontali, questi ultimi contrassegnati da fasce marcapiano dal forte richiamo neoplastico³³⁷.

Anche i villini 1, 2, 3 e 5 vennero venduti, nel suolo e nel progetto, a partire dal 1934 ad altri privati: Antonio Fontana, Vittorio Parisi e Alfredo Pappone. Quest'ultimo, quasi in contemporanea al Napoli, acquistò parte dei suoli e presentò una nuova pratica edilizia nella quale chiedeva al Comune di intestare a suo nome la licenza per la realizzazione di due villette, la n. 3 e 5³³⁸. Antonio Fontana costruirà in un suolo relativamente piccolo una minuta palazzina (la numero 1), eseguita in economia, composta da due piani collegati da una scala interna³³⁹. I fronti vennero trattati dall'architetto con semplici riquadri colorati applicati alle pareti ed in prossimità delle sue aperture, ponendo in sommità del corpo angolare un tema a gradoni che dava slancio a tutta la struttura e creando una certa varietà di linee nel disegno diverso dei suoi balconi e finestre.

Anche Vittorio Parisi chiese la variante alla licenza edilizia per il villino n. 2, presentando una nuova pratica nel 1935³⁴⁰, con disegni a firma di Avena. Questi risultarono facilmente approvabili in quanto ricalcavano il disegno di villino eseguito da Ferlaino con le fattezze e la conformazione volumetrica quasi originarie, epurate solo in parte da alcuni suoi elementi architettonici³⁴¹. In fase di realizzazione però il progetto subì una sostanziale modifica, tanto che il tecnico del Comune, incaricato di verificare la conformità dell'operato con il progetto proposto, dovette constatare *in situ* le numerose discordanze e denunciarle, apportando a matita le dovute correzioni sui grafici allegati alla pratica³⁴². Attualmente

³³⁷ Attualmente la palazzina è stata suddivisa in più appartamenti snaturando così il disegno dell'originaria distribuzione interna. Anche l'apparato decorativo, alcune ringhiere in stile *Novecento* e le numerose fasce marcapiano che contraddistinguevano l'edificio sono state eliminate da una recente ristrutturazione che ha reso il tutto molto anonimo e banale.

³³⁸ La pratica, intestata ad Alfredo Pappone, è la n. 422bis/32. I grafici di progetto sono a firma dell'Ing. Eduardo Gabrielli e risultano essere una copia di quelli presentati in origine da Ferlaino.

³³⁹ In archivio non è stata trovata la pratica relativa alla licenza costruttiva. E' stata però individuata la richiesta di variante da parte del Sig. Fontana che prevedeva la chiusura della scala interna e la realizzazione di una nuova, da porre all'esterno e sul retro, di collegamento ai due piani da rendere indipendenti. Oltre a ciò il proprietario chiedeva l'autorizzazione di poter modificare lievemente il prospetto rivolto su strada inserendo due balconi al posto delle finestre presenti al piano superiore; pratica n. 548/34 intestata ad Antonio Lo Schiavo.

³⁴⁰ Pratica n. 11/35 intestata a Vittorio Parisi.

³⁴¹ Del disegno originario infatti vennero eliminati i terrazzamenti al piano terra, le balconate superiori ed il pergolato definito da un arretramento volumetrico, che ne scaturivano un certo movimento cosicché l'edificio risultò più piatto e assai monotono.

³⁴² Solo in fase di richiesta della licenza di abitabilità, presentata in data 15 ottobre 1934, Avena fu costretto a ritirare una copia dei grafici per ripresentarne dei nuovi con le modifiche apportate. Una nota scritta a matita dall'architetto, all'angolo della richiesta infatti dice: "N. 2 – Ritirato grafici di villino n.2 per ripresentarli aggiornati". In realtà i disegni corretti dall'architetto non sono stati trovati nella pratica in questione, tuttavia leggiamo nella relazione dell'Ingegnere capo Tofa inviata alla 9a ripartizione per la concessione di abitabilità questo: "In riscontro alla nota contrassegnata, mi pregio comunicare che l'interessato ha presentato il grafico della costruzione con le modifiche apportate in difformità del progetto approvato. Questo Ufficio, esaminato il nuovo progetto, visto che le modifiche

si può dire che questa villa risulti la più vicina a quelle impostazioni progettuali previste dal Ferlaino in quanto appare in essa una certa linearità delle forme ed una assoluta mancanza di apparato plastico. La caratteristica principale dell'impaginato prospettico forse risiede ancora una volta nella mutevolezza di linee dei suoi elementi aggettanti anche se nell'insieme, queste non suscitano alcuna emozione o particolare riguardo. Fra tutte le ville quella che più esprime la forza e l'originalità creativa dell'architetto è sicuramente quella eseguita per il Comm. Pappone.

Francesco Pappone³⁴³ era lo stesso che, nel 1912, aveva commissionato all'ing. arch. Gregorio Botta la progettazione della propria *villa* estiva in prossimità del capo Posillipo³⁴⁴. Egli, dopo aver vissuto un breve periodo nel Palazzo Leonetti a via dei Mille, decise di trasferirsi al Vomero, a via Toma, dove nel frattempo aveva fatto costruire in quegli stessi anni e in onore della moglie, *villa Giulia*, dignitoso esempio di palazzina liberty a due piani con un ampio giardino posteriore³⁴⁵. Agli inizi degli anni Trenta l'industriale acquistò da Mattia Napoli due terreni ancora liberi sul tratto iniziale di via Palizzi, per realizzarvi due nuove residenze per la sua numerosa famiglia. Di queste però, solo una venne edificata e completata nelle sue rifiniture. La variante al progetto originario, richiesta dal proprietario nel 1935³⁴⁶, permise a Gino Avena di realizzargli la palazzina più bella e costosa, secondo le forme architettoniche a lui più congeniali, ancora una volta ispirate al tema della *macchina*. E' questo forse l'esempio più singolare di questa sua tendenza, riscontrabile soprattutto nella forma dei balconi e nel disegno delle sue ringhiere. In modo particolare queste ultime esprimono la forza del movimento meccanico attraverso l'intreccio di fasce orizzontali distinguibili fra loro in base alla larghezza variabile ed al tono cromatico diverso, del nero e del bianco. Ancor più singolare

apportate sono lievi e rispondono alle norme dei vigenti regolamenti, né sono in contrasto con i pareri dati dai diversi uffici e dalla Commissione per cui fu rilasciata la licenza 422/32 in testa a Mattia Napoli, esprime parere favorevole al rilascio della licenza di abitabilità." Estratto dalla pratica n. 11/35 intestata a Vittorio Parisi.

³⁴³Sul finire dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo, Francesco Pappone, da modesto fabbricante, era riuscito con intuito ed abilità personali, ad ingrandire la sua manifattura di fiori artificiali per cappelli al punto da occupare centinaia di dipendenti e di competere nell'esportazione con la produzione parigina. Il suo atelier si trovava a Piazza Borsa, al primo piano dell'edificio posto di fronte al Palazzo della Borsa.

³⁴⁴Villa Pappone rappresenta l'edificio più tipicamente *liberty* nella produzione napoletana, un capolavoro del conformismo floreale sia per quanto concerne l'apparato decorativo, sia per quanto riguarda i suoi dettami volumetrici e spaziali. Si veda a riguardo la descrizione presente in R. De Fusco, *Il Floreale* ...cit., pp.134-140.

³⁴⁵ Il giardino, di discreta ampiezza, era ricco di vegetazione ed era decorato da eleganti attrezzature, quali alcuni lampioni e panchine in ghisa ed un gazebo in ferro battuto e vetri policromi. Fra le piante di medio ed alto fusto spiccava il roseto arrampicante su pergolati arcuati. Oggi la villa ne è priva perché il suolo, nei primi anni Cinquanta, venne venduto dagli eredi per far posto ad un fabbricato per civile abitazione.

³⁴⁶ La pratica è la n.12/35 ed è a nome di Alfredo Pappone. Dei disegni conservati in origine nel documento ci è pervenuta soltanto una planimetria del piano terra, a firma di Gino Avena ma siglata con il timbro dell'ing. Eduardo Gabrielli, che seguirà per lui i lavori di cantiere.

risulta il corpo scala esterno, agganciato ad uno *sperone* in cemento armato, la cui sagoma, composta da elementi graduati di diversa altezza, bene interpreta quei valori di verticalità e slancio enunciati dal movimento futurista santeliano come caratteristica peculiare dell'architettura moderna. Il giardino e la sistemazione dell'area posteriore, a terrazze e ad aiuole, offre una notevole soluzione architettonica che risolve il forte dislivello orografico con elementi di chiara ispirazione romantica. Gli archi a graticcio, la bicromia materica del percorso che conduce all'ingresso principale e le sedute poste sui pianerottoli intermedi, elevano in altezza l'estensione dell'area a verde di pertinenza alla villa ed il suo godimento privato.

Ben diverso risulterà il destino del villino n. 5 per il quale Pappone posticipa con una proroga il suo completamento all'anno 1936, forse a causa delle ingenti spese sostenute per la realizzazione della sua nuova abitazione o forse perché occupato a dover eseguire i lavori di consolidamento della scarpata posteriore al suolo³⁴⁷. In realtà il villino non verrà mai costruito; al suo posto il proprietario chiederà, due anni dopo, una nuova licenza per poter realizzare cinque terranei da adibire a deposito o a autorimessa³⁴⁸. Nonostante il Comune avesse approvato il progetto e concesso la sua realizzazione, il terreno e parte della costruzione eseguita a rustico, passerà in seguito al sig. Tommaselli, il quale, nel 1944, chiederà ulteriore licenza per costruire un fabbricato composto di pianterreno adibito a laboratorio di prodotti farmaceutici ed un primo piano da destinare ad abitazione³⁴⁹. Il progetto fu affidato ancora una volta ad Avena il quale, a variante del progetto approvato nel 1938, realizzerà cinque depositi in muratura e volte di tufo con altrettanti locali di laboratorio³⁵⁰ posti al piano superiore ed affiancati da un giardino pensile. Quest'ultimo era collegato con via Luigia Sanfelice da una scalinata esterna e da un secondo accesso alla struttura. Il primo livello, realizzato in tufo e caratterizzato da tre bucatore regolari con fioriere ed un motivo ad arco di raccordo col terrazzo laterale, venne totalmente demolito pochi anni dopo per far posto ad un'anonima struttura cementizia di tre piani destinata ad abitazioni private.

³⁴⁷ Lettera intestata al Municipio di Napoli, VII ripartizione Servizi Tecnici, firmata da Alfredo Pappone e datata 3 febbraio 1936.

³⁴⁸ Pratica n. 408/38 intestata ad Alfredo Pappone. I grafici sono sempre a firma dell'Ing. Gabrielli.

³⁴⁹ Pratica n. 55/44 a nome del Sig. Tommaselli Giovanni.

³⁵⁰ La Direzione Sanità ed Igiene approvò il progetto ma non permise che il primo livello fosse destinato ad abitazione in quanto i locali erano troppo addossati al terrapieno.

Resta dunque da parlare del villino n. 4. Esso, fino al 1936, rimase ancora di proprietà del sig. Napoli il quale chiese numerose proroghe per il suo completamento in attesa di un suo compratore. Il rustico verrà venduto l'anno successivo al comm. Giacomo Crivelli il quale affidò ad Avena il progetto definitivo di facciata secondo un disegno semplice, molto vicino a quello eseguito per Parisi, ma che allo stesso tempo si adeguasse allo stile eccentrico delle sue opere precedenti. La creatività dell'architetto si ridusse così ai minimi termini operando sulle superfici piuttosto regolari del suo volume, un disegno insolito di balconi, le cui forme, ancora una volta inserite a contrasto, apparivano tanto bombate quanto di singolare forma triangolare. Il motivo d'angolo è, in questo caso, enunciato da un lato da finestre cantonali e da un balcone superiore, la cui sagoma risulta particolarmente aggettante e frastagliata, dall'altra, da un bugnato, le cui fasce, interrotte in mezzzeria, appaiono di ampiezza diversa e posizionate a grande distanza l'una dall'altra, quasi fossero elementi decorativi autonomi.

Ben più impegnativa risultò, qualche anno più tardi, la riprogettazione della villa per la signora Ortensia Ruggiero Schiassi. L'edificio infatti doveva sorgere in un punto panoramico del nascente rione Sannazzaro-Posillipo, su di un terreno in declivio degradante da via Giovenale fino alla sottostante via Orazio. Per realizzare lo spiazzo antistante la villa, venne sopraelevato il piano di sedime di circa sei metri e sopraelevato il muro di sostegno della strada che già esisteva. Il progetto originario, presentato in Comune³⁵¹, era a firma dell'Ing. Cesare Schiassi, fratello della proprietaria nonché personalità influente all'interno del Comune di Napoli. Il disegno proposto, risentiva molto di un'impostazione planimetrica di tipo manualistico di primo Novecento³⁵². La pianta originaria prevedeva infatti una distribuzione degli ambienti basata sull'assialità e la simmetria, con ambienti absidali ed un vestibolo di tipo classico con al centro una vasca con zampillo centrale. In questa villa signorile Avena, subentrato a Schiassi nella fase di realizzazione, tese a conservare l'impostazione planimetrica consentita dal Comune trasformando però completamente gli spazi interni secondo forme più morbide ed arrotondate. Il tema della *hall* centrale acquistò, con questa nuova ristrutturazione, particolare rilevanza,

³⁵¹ Pratica 123/37, Archivio Licenze del Comune di Napoli.

³⁵² Si ritrovano molti esempi di ville in Italia realizzate durante il periodo liberty, che presentano un'impostazione planimetrica di questo tipo: si pensi ad esempio a Villa Page alla via Nomentana, realizzata da Marcello Piacentini nei primi anni del Novecento. Cfr. L. F. Babini (a cura di), *Ville di Roma*, C. Crudo & C, Torino 1911, pp.28-30.

divenendo un grandioso vano centrale intorno al quale si raggruppavano le stanze più importanti. Generato dalla combinazione di due ambienti principali, l'anticamera e il soggiorno, la hall doveva dunque servire come grande sala di ricevimento aperta verso il mare, attraverso grandi vetrate che davano su una terrazza esterna. Intorno a questo ambiente si distribuivano da una parte la sala da pranzo, il fumoir ed il salotto con un angolo bar, dall'altra, in prossimità dell'ingresso, le camere da letto con servizi annessi, la cucina e la foresteria. L'anticamera, prevista dall'ing. Schiassi, come per gli altri vani, di forma regolare chiusa, venne realizzata invece libera e semicircolare secondo un disegno dal forte impatto scenico: due pareti ricurve composte da stretti pilastrini alternati a fasce di vetro satinato definiscono l'ambiente, coperto in sommità da una singolare calotta emisferica traforata da piccoli oblò in vetrocemento. I rivestimenti ed i pavimenti interni presentano tutti interessanti accostamenti cromatici e disegni geometrici di gusto Déco. Anche nelle facciate esterne, le finestre d'angolo ed i pilastri circolari erano evidenziati da lastre marmoree, da motivi seghettati in stucco nonché da aperture a feritoia che seguivano un'originale composizione geometrica spezzata. Il progetto originario non prevedeva il collegamento diretto dei due livelli, riservando al piano terra un accesso dal giardino. Attualmente invece una scala semicircolare si apre su di un lato dell'anticamera che conduce al piano inferiore, destinato un tempo agli ambienti della servitù, al deposito, al garage e al ricovero antiaereo.

Venduta nel secondo dopoguerra alla Cassa per il Mezzogiorno, venne poi ceduta alla Provincia che l'adibì, dal 1954, ad Istituto Professionale Alberghiero³⁵³. Se gli interni hanno conservato parte del loro originario splendore, le decorazioni esterne ed il contrasto cromatico degli intonaci sono stati in parte modificati o del tutto sostituiti da nuovi elementi per questioni di sicurezza³⁵⁴.

Di villa Stracca, purtroppo, si conosce ancora poco³⁵⁵. Sappiamo che Avena realizzò, per conto di questo alto funzionario fascista, una piccola costruzione a due piani, circondata da un ampio giardino, su di un tratto

³⁵³ Attualmente il piano superiore è adibito principalmente a sala per esercitazioni alberghiere mentre quello inferiore è occupato da laboratori, aule, luoghi di studio e di svago.

³⁵⁴ Le originali ringhiere esterne, in tubolare con annesse fioriere in cemento, sono state ad esempio sostituite con delle nuove di più semplice fattura.

³⁵⁵ La pratica, conservata all'archivio Licenze, risulta attualmente dispersa.

panoramico di via Manzoni³⁵⁶. Non potendo descrivere le sue qualità interne, possiamo solo limitarci a constatare le sue caratteristiche esterne. La principale caratteristica di questo edificio non risiede tanto nella sua composizione volumetrica, che risulta invero alquanto regolare e ridotta, quanto al fatto che essa presenti in sommità un articolato sistema di travi e pilastri di diversa sezione e forma, che ne definisce il suo coronamento. La presenza di questa singolare soluzione, che pare tenda a voler elevare più di quanto non fosse, l'altezza della sua struttura, in realtà è stata concepita come un giardino pensile, definito ai bordi da un pergolato perimetrale in cemento e ferro lavorato. Realizzato con struttura mista, in tufo e cemento armato, l'edificio risponde appieno a quella tipologia di villetta illustrata nelle riviste di architettura dell'epoca e conferma quel gusto mediterraneo tipico delle architetture capresi.

Villa Tucci invece va inserita fra quelle opere la cui definizione non corrisponde invero alla tipologia adottata nella realtà. L'edificio infatti sorse come palazzina di modesta altezza, realizzata nel 1937 per volere di due fratelli, i commendatori Aniello e Domenico Tucci. Forse il suo carattere privato, riservato esclusivamente alle due rispettive famiglie, aveva portato il progettista ad assegnare all'edificio tale definizione. L'ideatore della planimetria e della volumetria di fondo, ancora una volta, non risultava Avena. Il progettista fu l'ing. Mario Cerchione³⁵⁷, il quale prevede, su richiesta dei due committenti, un edificio che, nell'aspetto esteriore, dovesse apparire unitario, ma che, al suo interno, avrebbe dovuto presentare due scale padronali autonome centrali, conducenti in due unità abitative ben distinte. Collocata su di un suolo scosceso, confinante da un lato con villa Cimino e dall'altra con il Parco Lamaro, l'edificio sarebbe dovuto sorgere in posizione acropolica, rivolta verso la strada principale ed il panorama frontale. Appare, nel disegno di Cerchione, un'accentuazione volumetrica delle sue componenti: al corpo centrale, piatto e leggermente rastremato, venne accostata la volumetria spigolosa delle masse laterali svuotate agli angoli, evidenziate anche da un rivestimento continuo in mattoni che ne accentuava l'orizzontalità dell'insieme. Le finestre tonde ad oblò, più che all'architettura marinara, sembravano delle teste di bullone

³⁵⁶ L'opera è inserita nell'elenco delle realizzazioni eseguite dall'architetto. A conferma di ciò ci avvaliamo anche del ricordo del figlio Luciano Avena: "All'epoca mio padre stava realizzando quella bella villa [...] in via Manzoni 240, e il suo cliente era il dottor Stracca, che non ricordo più se fosse il questore o il federale fascista di Napoli.." Cfr. L.Avena, *Olocausto, quell'ebreo salvato da mio padre*, Lettera a «Il Mattino», 26 febbraio 2005.

³⁵⁷ Pratica 311/37, Archivio Licenze Comune di Napoli.

applicate per assemblare le parti laterali con il corpo centrale della fabbrica. Nonostante il progetto fosse stato accettato dalla commissione edilizia senza alcun intoppo, evidentemente i proprietari sentirono la successiva necessità di doverlo rivedere nel suo apparato formale, affidando il tutto alla revisione di Avena. La staticità del progetto venne dunque corretta con forme morbide e circolari, dando più importanza alle sue bucature piuttosto che alla vastità delle sue superfici. Lo spazio prospettico venne arricchito da pannelli e da nervature in mattoni, queste ultime terminanti con spigoli alternati, ad angolo vivo e smussato. Questa soluzione aveva doppia valenza: privilegiare il corpo centrale rispetto a quelli laterali, ponendo la sua altezza in contrasto con l'orizzontalità dei suoi balconi. La parte abitativa fu posta su di un ampio basamento che assecondava il dislivello del terreno e consentiva l'apertura di due vani garage per ogni verticale. L'accesso allo stabile dunque, doveva essere raggiunto da una scalinata il cui movimento, così come realizzato, rappresenta un ulteriore elemento caratterizzante il gusto dell'autore: il viale d'ingresso termina infatti con una scalinata a doppia rampa ricurva, che, col suo risvolto avanzato e l'andamento tortuoso, esprime un richiamo all'architettura pittoresca di metà Settecento. In sommità del portone, un gioco sfalsato di coperture a sbalzo delimita il distacco, anche cromatico, del basamento rispetto all'alzato, secondo forme aerodinamiche riferibili all'aeroplano. Avena ridefinì per i Tucci anche le forme del viale d'accesso e del giardino circostante, andato in parte perduto, dopo la Seconda Guerra mondiale³⁵⁸, da successivi interventi di speculazione edilizia³⁵⁹.

4.a.3) *Le Case del Fascio*

- **La Casa del Fascio di Nola**

Il fascismo, dopo aver avallato il progressivo annientamento delle istituzioni assistenziali create dal movimento operaio, avvertì la necessità di ricostituire, sotto le sue direttive, delle istituzioni analoghe, capaci di

³⁵⁸ Durante il secondo conflitto, villa Tucci, insieme ad altre abitazioni private, fu occupata dai soldati americani. In questo stabile fu installato per qualche giorno, il Gran Comando delle truppe alleate, prima di essere trasferito nel Palazzo della Provincia. Cfr. A. Stefanile, *I cento bombardamenti di Napoli. I giorni delle Am-lire*, A. Marotta editore, Napoli 1968, p.180.

³⁵⁹ L'edificio attualmente è adibito a condominio privato.

assicurare al partito il consenso sociale³⁶⁰. “La recente chiusura dei circoli sovversivi - scriveva il ministro dell’Economia Nazionale Nava - rende impellente la necessità di provvedere all’occupazione dei loro locali per installarvi i nostri Dopolavoro”³⁶¹. La sede di un “Dopolavoro” venne realizzata per la prima volta a Ponte d’Olmo, nei pressi di Piacenza nel 1923, appena un anno dopo la Marcia su Roma³⁶². Nel 1925, l’anno della conquista del potere e dell’abrogazione delle istituzioni democratiche, il Dopolavoro venne istituzionalizzato nell’Opera Nazionale Dopolavoro (O.N.D.), completata subito dopo dall’Opera Nazionale Balilla (O.N.B.), che riguardava la formazione politico-sportiva dei giovani al di sotto dei 21 anni. La presenza nella città e nelle campagne di edifici che assicuravano al P.N.F. una forte visibilità ed una capillare capacità di servizio, si arricchì gradualmente durante gli anni e culmineranno con la creazione delle Case del Fascio³⁶³. Questi edifici, intesi come luoghi del governo, rappresentavano la testa di ponte per la diffusione del movimento sulle masse, col tesseramento e l’indottrinamento, ma anche con lo svago e con i vari tipi di festeggiamento. Punto di ritrovo degli abitanti locali e dei Gruppi Rionali, queste strutture erano destinate ad accogliere, oltre agli uffici del partito, anche le sale cinematografiche e quelle di riunione nelle quali si poteva assistere alle proiezioni dei cinegiornali L.U.C.E.. A seconda della presenza o meno, nelle vicinanze, di una sede autonoma dell’O.N.B., nelle Case del Fascio si potevano trovare anche i locali necessari allo svolgimento specifico delle funzioni dell’organizzazione giovanile del partito³⁶⁴. Le prime case, costruite ex novo, sorsero in un clima di nostalgia per il valore simbolico dell’antico. Fino all’inizio degli anni Trenta infatti, il fascismo utilizzò per le sue iniziative architettoniche lo storicismo eclettico. All’ispirazione neo-medievale dei palazzi comunali fiorentini, rispondevano perfettamente la Casa del Fascio di Porretta Terme³⁶⁵ e quelle progettate per Vinci e Vaglia da Adolfo Coppedè, fratello meno abile del più famoso Gino, al quale si deve anche la più azzardata e per certi aspetti comica delle scenografie littorie, la casa di Signa, nei pressi di Firenze, con un prospetto templare affiancato da due

³⁶⁰ M. De Michelis (a cura di), *Casa del Popolo: un’architettura monumentale del Moderno*, Marsilio Editore, Venezia 1986.

³⁶¹ Cfr. P. Portoghesi, F. Mangione, A. Soffitta, *L’architettura delle Case del Fascio*, Alinea Editrice, Firenze 2006, p.26.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Le Case del Fascio non facevano altro che riprendere la tematica delle Case del Popolo, di ispirazione socialista, che erano state costruite in tutt’Europa negli anni a cavallo del secolo XX.

³⁶⁴ Cfr. P. Portoghesi, F. Mangione, A. Soffitta, *op. cit.*, p.27.

³⁶⁵ Ibidem.

colonne coclidi, paradossale via di mezzo tra un re-make del Tempio di Salomone e una scena del film “Cabiria”³⁶⁶.

Sicuramente non così eccentrico, ma di forte effetto storicistico era anche il progetto, non realizzato, di Adolfo Avena, presentato in collaborazione con il figlio Gino, nel concorso per la realizzazione della Casa del Fascio di Nola. Grazie ad una fotografia del modellino, conservata fra i ricordi dell'architetto, è possibile rivedere un progetto che il tempo e le vicissitudini della vita hanno visto disperdersi insieme ad altri disegni e progetti realizzati dall'autore stesso e dal padre di questi. L'edificio, da collocarsi su di un fronte della piazza principale della città, doveva assumere la prerogativa di surrogare le funzioni urbane della chiesa e del municipio. La torre Littoria, presenza quasi obbligata nell'ambito di questa tipologia, doveva dunque essere un segno di riconoscimento e proporsi come il nuovo perno urbano, dominando la piazza principale, luogo delle manifestazioni di massa.

Secondo queste prerogative, gli Avena presentarono alla commissione un modellino per poter meglio spiegare le loro intenzioni al riguardo. Il plastico raffigurava un edificio composto da due volumi. Un corpo di fabbrica più basso doveva contenere gli uffici e le sale delle riunioni, un secondo elemento invece era costituito da un'ampia torre littoria. La firma di Adolfo è ben visibile, forse scontata, nella scelta stilistica adottata: il codice neoromanico ritrovava nuovamente la sua più valida espressione nella riproposizione dell'arco catalano ribassato, proposto in questa sede sia per contornare l'ingresso della torre, sia per definire l'accesso agli uffici. Il resto, era tutto affidato ad un rivestimento di bugnato a conci regolari e da un aggettante cornicione di coronamento, alla maniera di via Lordi. Di questo progetto stupiscono tre aspetti: il primo riguarda la presenza del famoso *balcone delle adunate*, in questo caso posto come se fosse sospeso sulla vasta parete vuota in bugnato e rappresentato come il medioevale *balcone di Giulietta* a Verona, con mensole gradonate, parapetti merlati ed un arco di chiusura applicato come se quel corpo aggettante fosse un'edicola votiva. Il secondo aspetto interessa l'alta torre littoria, sicuramente l'elemento più caratterizzante e rappresentativo di tutto il progetto, segnata da paraste che ricordavano quelle del campanile di S. Marco e concluse con archi aperti sui quattro lati, a protezione della campana e dell'asta della bandiera. Una struttura così alta doveva essere necessariamente realizzata con un ossatura portante in cemento armato

³⁶⁶ Cfr. R. Bossaglia, M. Cozzi, *op. cit.*.

rivestita in pietra, proprio come era stato fatto per il ‘restauro’ del campanile marciano. Da questo punto in poi sarebbe intervenuto il figlio Gino con le sue conoscenze tecniche. Il giovane architetto infatti aveva ormai raggiunto esperienza e dimestichezza in materia del calcolo delle armature e nel dosaggio delle quantità del nuovo materiale e non avrebbe trovato dunque difficoltà nell’affrontare anche la riuscita di quegli archi aperti posti sul coronamento.

Il terzo aspetto riguarda invece la composizione nel suo complesso. L’edificio infatti sembra non essere un unico prodotto ma il risultato di due elementi distinti ed accostati insieme per l’occorrenza, il che sembra confermato anche dalla presenza di due ingressi distinti ed autonomi per entrambi i volumi. Nel corpo dirigenziale si ritrova poi una certa stanchezza delle forme e dei contenuti, nella torre invece colpisce l’arditezza strutturale, la soluzione aperta in sommità e la maggior ricchezza dell’apparato di rivestimento. Di fronte a questi aspetti, sembra quasi invisibile la ‘partecipazione politica’ dei due fasci littori, posti in sommità dell’ingresso alla torre. Tale progetto venne comunque accantonato. La nuova Casa del Fascio di Nola venne realizzata nel 1935 proponendosi come un oggetto scultoreo di stampo razionalista, fortemente monolitico. Completamente rivestito in pietra di Travertino, il nuovo edificio presentava una torre direttamente poggiante sul basamento, svuotato per dar spazio ad un loggiato superiore. Colpisce la presenza di due elementi che si ritrovano anche nel progetto Avena: una targa commemorativa ed un bassorilievo posto in sommità dell’apertura principale. Di questo progetto non realizzato, Gino prenderà in prestito le mensole smussate superiori della torre per riproporle in seguito in alcune sue realizzazioni private: villa Moscati e villa Pesce.

- La Casa del Fascio di Bacoli

Nei concorsi per le sedi federali minori, lo scontro fra la compagine dei razionalisti ed il fronte accademico, si svolse decisamente a favore di quest’ultimo. Per quanto riguarda invece le Case dei Fasci di Combattimento, gerarchicamente meno importanti, il movimento moderno riuscì a portare a segno un inaspettato numero di successi³⁶⁷. Generalmente, nei piccoli centri e nei Gruppi Rionali, aveva grande influenza il parere del segretario o il fiduciario, anche in presenza di una

³⁶⁷ Cfr. P. Portoghesi, F. Mangione, A. Soffitta, *op. cit.*, p.129.

commissione giudicatrice di un progetto, e bastava che uno di essi fosse incline ad accettare il nuovo linguaggio moderno per aumentare le possibilità di riuscita di opera razionalista. La gran parte degli edifici realizzati in tutt'Italia, risultavano composti da volumi ben distinti, a ognuno dei quali corrispondeva una precisa funzione. La composizione prevedeva una serie di blocchi collegati attraverso semplici elementi di raccordo³⁶⁸.

Con tali criteri compositivi è possibile introdurre la Casa del Fascio costruita da Gino Avena nel 1938 per il piccolo Comune di Bacoli.

Posta in un punto panoramico e soleggiato della via Lungolago, l'edificio venne progettato secondo le direttive imposte dal partito, ovverosia quelle che prevedevano per la struttura: il sacrario, una sala conferenze, ambienti per gli uffici e la torre littoria, secondo una gerarchia dimensionale ben evidente. Fu però anche una scelta personale quella di definire un volume così scomposto e dalla forte rappresentatività.

L'epicentro compositivo è l'alto volume della torre littoria la cui sommità ricorda molto una torretta di avvistamento di un sommergibile, ancor più evidenziata dall'originario colore ruggine della sua superficie esterna, trattata a riquadri d'intonaco. Ad una certa altezza si elevava, in forme stilizzate, la scure fascista ricordava a tutti la minacciosa presenza dello Stato. Con questo progetto Avena sembra avvicinarsi alle forme più pure del movimento razionalista, che portano ad un risultato semplice ma, allo stesso tempo, altamente significativo. Il gioco dei vuoti e dei pieni e l'accostamento di elementi puri di cui uno semi-curvo risponde anche ad esigenze di tipo visuale. La piccola costruzione infatti nasce dall'incastro di volumi trattati anche cromaticamente e matericamente in modo differente, secondo una posizione di tipo asimmetrico, che spinge l'osservatore a deviare lo sguardo sull'imponente torre³⁶⁹. La linearità delle pareti, lo svuotamento d'angolo per le finestre ed il gioco dei profili dei volumi fanno sì che l'edificio si avvicini più alla tipologia della stazione marittima piuttosto che a quella di una Casa del Fascio. Fortemente rimaneggiata nel corso degli anni e spogliata dei suoi

³⁶⁸ Questo modo di operare accomuna le Case del Fascio di media grandezza a quelle dei piccoli centri rurali, dove le modeste dimensioni favorirono probabilmente questo tipo di articolazione volumetrica. Per le grandi città si preferì invece un unico volume capace di inglobare tutte le funzioni; solo nei progetti a chiara matrice razionalista si propose una composizione per masse funzionali. Cfr. *Ibidem*.

³⁶⁹ La torre, elemento indispensabile ai fini della riconoscibilità di questa tipologia, riprende nelle forme, quella dell'edificio del Gruppo Rionale *Delcroix* a Milano (1936) dell'arch. Mario Cereghini, ma risulta ancor più simile a quella del Gruppo Rionale *Amos Maramotti* di Torino, progettato dall'ing. G. Canesti nel 1938.

rivestimenti materici che le davano carattere, la Casa del Fascio di Bacoli è oggi adibita a sede del Comando dei Carabinieri del luogo.

4.a.4) *Gli opifici industriali*

- Gli stabilimenti dell'ILVA ed il Silurificio di Baia

Parallelamente agli impegni professati per Young, Avena inizia a esercitare una collaborazione con l'ing. Rodolfo Stoelker³⁷⁰, con il quale intraprenderà, per un quinquennio (1925-1930), un proficuo sodalizio lavorativo dal quale scaturirà anche uno stretto legame di amicizia che durerà per tutta la vita.

Con lui e la sua impresa di costruzioni infrastrutturali si dedica principalmente alla progettazione e alla direzione dei lavori per la messa in opera di alcuni fabbricati industriali fra i quali si ricordano quelli per gli stabilimenti dell'ILVA e quelli del Silurificio di Baia.

Il polo industriale dell'Ilva³⁷¹ si sviluppò a partire dal 1908³⁷² a Bagnoli³⁷³ e fu la principale conseguenza della legge speciale per il "risorgimento economico" della città di Napoli, varata l'8 luglio 1904³⁷⁴. Dopo alcune vicissitudini iniziali riguardanti la definizione della sua produzione³⁷⁵ ed

³⁷⁰ Rodolfo Stoelker, di origine tedesca, aveva lo studio professionale a Roma, con sede a Viale della Regina n.206 ed una filiale a Napoli, a via Roma n. .La specialità dell'impresa erano le lavorazioni in cemento armato, fondazioni, palificazioni ed opere idrauliche. Fra le opere realizzate dall'impresa dell'ing. Stoelker si ricordano: a Napoli, la ristrutturazione interna del Palazzo Giovane di Girasole a via Cisterna dell'Olio, per accogliere gli uffici dell'Ente Autonomo Volturno (1925-1929); a Roma, la fabbrica di vetreria di Fiumicino (1923), le strutture di fondazione dell'edificio di Lettere alla città Universitaria "La Sapienza" (1933), il ponte Principe Amedeo su progetto dell'architetto Bronzetti (1942).

³⁷¹ L'ILVA sorse a Genova nel 1905 nell'ambito di una generale riorganizzazione dell'industria siderurgica italiana. La scelta di fondare uno stabilimento nel napoletano si basò sul chiaro intento di usufruire dei benefici della legge speciale.

³⁷² I lavori per la costruzione dello stabilimento furono eseguiti tra il 1907 ed il 1908. Il progetto iniziale fu realizzato solo in parte, asservendo un'area di 850.000 mq, che ben presto si allargherà a 1.200.000 mq. Lo stabilimento entrò in funzione nel triennio 1909-1911, dando lavoro a 1200 operai che nel volgere di un paio d'anni raddoppiarono. Cfr. N. De Ianni, *L'ILVA nella produzione siderurgica nazionale (1905-1940)*, in «Bollettino periodico dell'ICSR», anno VI, n. 1, p.14.

³⁷³ La scelta cadde sull'area agricola tra Bagnoli e Coroglio, per il basso valore dei suoli ma soprattutto per i vantaggi offerti dal mare: primo fra tutti la possibilità di realizzare un approdo per il carico e lo scarico di minerali, che venivano prevalentemente dall'isola d'Elba e di prodotti siderurgici.

³⁷⁴ Voluta da Francesco Saverio Nitti, la legge recepi l'esigenza di affrontare la crisi economica della città affrontandola con un processo di forte e rapida industrializzazione e promuovendo una serie di concreti incentivi di varia natura da sostenere con provvedimenti integrativi di carattere sociale, quali le case per i lavoratori ed i centri di formazione professionale.

³⁷⁵ Nonostante infatti lo stabilimento fosse nato per la lavorazione siderurgica di minerali e rottami di ferro e per la produzione della ghisa, non era però del tutto chiaro se dovesse produrre materiale rotabile e dedicarsi anche a prodotti chimici o addirittura diventare un cantiere navale. Un tentativo in tal senso venne anche fatto e nel 1921 fu varato il solo ed unico vapore della storia dello stabilimento. Cfr. G. Petrilli, *L'IRI nell'economia napoletana*, in *Storia di Napoli*, Vol. X, 1971, p. 473.

una temporanea chiusura nel 1921, l'impianto, nel corso del tempo, si incrementò di alcune strutture tanto che, a partire dalla fine del 1924, l'area da esso occupata venne suddivisa in quattro sezioni principali, costituenti ognuna gli impianti: dei Forni a Coke e sottoprodotti, gli Altiforni, le Acciaierie e i Laminatoi. Ad essi si affiancavano anche diversi impianti accessori, necessari al funzionamento di tutto l'insieme, quali: il pontile, il servizio ferroviario, l'impianto idraulico con bacini di decantazione, la torre-serbatoio dell'acqua, l'impianto di vapore e di condensazione, l'impianto elettrico e degli accumulatori, l'impianto a gas con i gasometri, la fabbrica dell'ossigeno ecc. Quando ancora mancava l'allacciamento ferroviario con la *Direttissima*, non ancora completata, la società provvede all'introduzione e all'uscita delle materie prime e dei prodotti mediante un pontile in cemento e ferro, la cui costruzione fu affidata all'impresa Stoelker. Questo pontile, ancora oggi esistente, che si protende in mare per oltre 450 metri, terminava con una vasta piattaforma in cemento armato larga 30 metri ed era attrezzato con otto gru elettriche a portale della portata di 5 tonnellate, con braccio lungo 12 metri, due gru a vapore con braccio di 10 metri ed un trasbordatore per pezzi pesanti³⁷⁶. Una complessa rete ferroviaria collegava il pontile con ciascuno dei singoli reparti³⁷⁷. Dal pontile, oltre i materiali destinati alle acciaierie e ai laminatoi, entravano nello stabilimento le materie prime necessarie al funzionamento e alla produzione dei forni a coke e degli altiforni e cioè: il carbon fossile di provenienza americana o inglese, per i centosessanta forni destinati alla produzione del coke; il materiale proveniente dall'isola d'Elba e dalla Sardegna ed il calcare delle vicine cave sorrentine. Il minerale, il calcare e il coke servivano alla produzione della ghisa negli altiforni. Quando Avena inizia la collaborazione con l'impresa Stoelker, questa era impegnata proprio nel completamento di questi ultimi impianti di produzione. Era prevista infatti la composizione di coppie di altiforni di cui era stata costruita nel 1923 soltanto quella centrale, situata su di un asse perpendicolare a quello dei depositi di carbone e del coke³⁷⁸. Per i depositi di minerale per gli altiforni era prevista una superficie di 50.000 mq., capace di accumulare 200.000 tonnellate di minerale da disporre in prolungamento di quelli dei forni a coke, in rettangoli molto allungati,

³⁷⁶ Cfr. in A.N.I.A.I., *Omaggio di enti e ditte industriali ai partecipanti al IV Congresso Nazionale Ingegneri ed Architetti Italiani, 19-25 sett. 1923*, Tipo Editrice Meridionale Anonima, Napoli 1923, p. 70.

³⁷⁷ Il servizio dei trasporti era fatto su binari a scartamento normale, con rotaie posate in parte su traverse di legno ed in parte su traversine metalliche, in prossimità dei forni e dove dovevano passare le siviere con la ghisa e l'acciaio liquidi. Cfr. A.N.I.A.I., *op. cit.*, p. 95.

³⁷⁸ A.N.I.A.I., *op. cit.*, p. 78.

divisi da binari serviti da gru elettriche a cavalletto. Il forno vero e proprio era invece costituito da una struttura cilindro-conica che si sviluppava in verticale, tra carpenterie e tubazioni dei servizi ausiliari ed era realizzato con lamiere saldate fra loro, di spessore decrescente verso la parte alta³⁷⁹. Per il riscaldamento del vento necessario alla combustione del coke, ciascun forno doveva possedere quattro apparecchi Cowper. Questi macchinari, così chiamati dal nome dell'inventore, alti 30 m. e larghi sette, si componevano di cilindri in lamiera che terminavano superiormente a cupola. Internamente erano rivestiti e riempiti da speciali mattoni refrattari disposti ad alveare. Il riscaldamento del vento si otteneva facendo passare ad intervalli regolari ed in alternanza, il gas prodotto dagli altiforni, il quale veniva bruciato nei Cowpers riscaldandone i mattoni refrattari e poi il vento che, provenendo dalle macchine soffianti, passava per i Cowpers caldi prima di giungere agli altiforni. Durante la Seconda Guerra Mondiale tutta la zona di Bagnoli fu occupata da gruppi di combattimento tedeschi. La presenza dell'ILVA, le grandi strade di comunicazione con la Capitale e con il Nord, le attrezzature ed i centri militari³⁸⁰, rendevano Bagnoli ricca di possibili obiettivi militari per le incursioni degli alleati. I ripetuti e violenti bombardamenti americani che interessarono soprattutto il tessuto civile³⁸¹, lasciarono tuttavia intatta l'ILVA. Furono invece i tedeschi in ritirata ad operare un sistematico sabotaggio ai danni dello stabilimento. Fra gli impianti andati distrutti vi erano anche gli altiforni, che furono ricostruiti fra il 1957-60 ed utilizzati fino al 1990, anno della definitiva chiusura dello stabilimento.

Ben diverso è il caso del *Silurificio Italiano* e del silurificio nell'isolotto di S. Martino dove l'impresa eseguì il completamento di alcuni impianti e strutture produttive.

Il silurificio fu, tra le due guerre, uno dei tre stabilimenti di fabbricazione di siluri in Italia, insieme al Silurificio Whitehead di Fiume e al Silurificio Moto Fides di Livorno.

³⁷⁹La produzione della ghisa era ottenuta caricando dalla parte alta (bocca), coke e materiali ferrosi. Nella parte bassa (crogiolo) venivano raccolti i prodotti liquidi del processo: la ghisa e la loppa. La ghisa, estratta e caricata sui carri siluro, era diretta all'acciaieria; la loppa, più leggera, veniva portata in cemeniteria.

³⁸⁰A parte la grande caserma di Campegna, vanno soprattutto ricordati la Base dell'Aeronautica militare a Nisida, il Comando Tedesco nel Collegio della GIL e, nella stessa area di Agnano, lo stazionamento di numerose postazioni antiaeree tedesche.

³⁸¹Le maggiori distruzioni si ebbero a seguito del violentissimo bombardamento del 24 agosto del 1943, quando crollarono numerosi edifici a via Enea, via Eurialo e via Messina. Il giorno successivo furono centrati il tunnel della Cumana a La Pietra, viale Campi Flegrei ed il nuovo rione di Agnano. Cfr. in V. Cardone, *Bagnoli nei Campi Flegrei. La periferia anomala di Napoli*, ed. CUEN, Napoli 1989, p.185.

Le sue origini risalgono al 1914 quando la Whitehead di Fiume decise di impiantare a Napoli lo stabilimento per conto della “*Società Anonima Whitehead*”, controllata dal 1905 dalla società inglese Vickers-Armstrong. Al termine della Prima Guerra Mondiale, il gruppo britannico, oberato dai debiti, decise di mettere in vendita l’impianto. Sul finire del 1921 le officine del silurificio, che erano situate nella zona industriale di Napoli nella località denominata Pascone, vennero poste in liquidazione. Nell’aprile del 1922 la *Comit*, che era il maggiore creditore dell’azienda, riuscì a rilevare lo stabilimento e a denominarlo *Silurificio Italiano*. A completamento dei reparti destinati alla fabbricazione e al controllo dei pezzi costituenti il siluro³⁸², vi era anche il siluripedio, o stazione di lancio, situato sullo scoglio di S. Martino. Questo, nell’anno 1923, comprendeva: un’officina meccanica, un impianto di compressori ad aria, quattro sistemazioni di lancio con un campo di tiro di 18000 mt., bersagli con riferimento a terra, stazioni di segnalazione, stazione di palombaro, alcune abitazioni per il personale ed un porto con diga artificiale per il riparo delle imbarcazioni. L’impresa Stoelker intervenne sul siluripedio, ampliandolo con alcuni capannoni e magazzini di cui però non si conosce altro.

Nel 1922 all’interno dello stabilimento centrale, fu inserito anche un reparto per la produzione di radiatori e di caldaie in ghisa. Tuttavia, i costi elevati di produzione, la forte concorrenza della “Società Nazionale dei Radiatori” di Brescia e la lontananza dalle zone di mercato del nord Italia, causarono, dopo alcuni anni, il rapido fallimento di questa attività collaterale.

Quando, nel 1933, l’IRI entrò in possesso del 40% del pacchetto azionario dello stabilimento, questo ebbe una notevole ripresa. Per far fronte alle nuove commesse il Silurificio acquistò il cantiere navale di Baia che apparteneva alla *Società Cantieri e Officine Meridionali*³⁸³. A differenza di altri cantieri, quelli di Baia non soffrirono una grande crisi, sia perché erano in stretto contatto con i cantieri di Genova³⁸⁴, sia per il sostegno da parte del governo Fascista.

³⁸² Il reparto per la fabbricazione dei siluri era sistemato in due edifici, uno principale di 80*40 mt, suddiviso in quattro campate e l’altro, parallelo al primo di 80*20 mt. L’edificio più grande comprendeva un ricchissimo assortimento di macchine ed utensili di grande precisione, destinate alla lavorazione dei numerosi pezzi costituenti il siluro. Un gruppo notevole di macchine era quello delle grandi barenatrici destinate alla lavorazione dei serbatoi. Cfr. A.N.I.A.I., *op. cit.*, p. 210.

³⁸³ Il cantiere era sorto intorno agli inizi degli anni Venti, quando vennero realizzati al riparo del castello aragonese i capannoni dei cantieri navali. Nella zona adiacente, sulla collina tra il golfo di Pozzuoli e la spiaggia di Cuma, cominciò a svilupparsi il primo quartiere operaio legato alle nuove attività portuali, costruito dalla I.M.E.P..

³⁸⁴ Il direttore della “Società Navigazione Generale Italiana” di Genova, Brunelli, fu tra i promotori dell’attività industriale di Baia.

Nel corso della Seconda Guerra Mondiale le esigenze belliche imposero un aumento della produzione di siluri, ma per evitare di concentrare un'attività così importante in un unico impianto, la direzione dello stabilimento decise di realizzare un nuovo stabilimento nella zona pianeggiante del Fusaro, a tre chilometri di distanza dal siluripedio di S. Martino e dallo stabilimento di Baia. Al Fusaro furono trasferite le lavorazioni meccaniche e la fonderia, mentre a Baia continuarono le prove alla vasca ed il montaggio delle parti dell'arma. I lavori terminarono verso la metà del 1943³⁸⁵. Lo stabilimento del Fusaro venne poi collegato a quello di Baia mediante una galleria lunga 1.300 metri ed al siluripedio di San Martino con un pontile ed un'altra galleria, così da costituire un unico impianto.

Dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, gli stabilimenti, dal 15 al 22 settembre, vennero pesantemente bombardati dai tedeschi³⁸⁶.

Gli stabilimenti di Baia e del Fusaro ritornarono in mano italiana solo nel settembre del 1945 quando furono rilevati dalla Finmeccanica³⁸⁷ e attualmente accolgono la sede del Museo del radar, inaugurato il 5 aprile 2009.

- I Mulini Bizzarro

I tentativi di industrializzazione nel Mezzogiorno e in particolare a Napoli, richiesero lunghi periodi di tempo e furono ostacolati da errori di strategia politica e da avventi avversi al processo di sviluppo del paese³⁸⁸. La legge per il *Risorgimento economico* di Napoli, emanata l'8 luglio 1904 con regio decreto n. 351, può considerarsi la tappa più significativa del processo di industrializzazione che investì la città tra la seconda metà dell'Ottocento ed il corso del Novecento. Indipendentemente dagli esiti di carattere socio-economico scaturiti da tale provvedimento³⁸⁹, è certo che

³⁸⁵ La costruzione del nuovo impianto venne realizzata con materiali del luogo: tufo, pozzolana, lapillo, pomice.

³⁸⁶ Gli impianti di Baia furono minati ed incendiati. All'impianto del Fusaro furono fatte crollare le coperture dei capannoni e al siluripedio di San Martino fu bombardato il ponte che collegava lo scoglio alla terra ferma.

³⁸⁷ La Finmeccanica è una società a partecipazioni statali costituita per gestire le industrie meccaniche e cantieristiche acquisite, che fino a quel momento avevano prodotto su commesse belliche e non erano in grado di riconvertirsi rapidamente.

³⁸⁸ G. Basadonna, *op. cit.*, p. 99.

³⁸⁹ I punti essenziali di questa legge miravano a migliorare l'istruzione professionale, sia nei ranghi universitari che nella preparazione tecnica delle classi operaie; a facilitare l'istallazione di nuove industrie; a potenziare ed attrezzare il porto, per rendere più agevole l'esportazione dei prodotti fabbricati a Napoli e creare le condizioni per favorevoli a tutti i possibili scambi e ad elevare il tenore di vita delle classi meno abbienti. Cfr. G. Basadonna, *op.cit.*, p.101.

questa legge influi in modo determinante sulla storia dell'urbanistica di Napoli ed in particolare sull'evoluzione morfologica dell'area orientale³⁹⁰. Fu, ad esempio, un'occasione perduta, per lo sviluppo produttivo della città, la mancata attuazione del ridisegno dell'area industriale su un ordinato tracciato di grandi arterie con un canale navigabile collegato al porto, previsto fin dal 1885 ed in seguito riproposto nel Piano Regolatore redatto dalla Commissione Giovannoni nel 1926³⁹¹.

Lo sviluppo storico dell'area industriale di Napoli seguì, comunque, un percorso analogo a molte città italiane ed europee, e può essere sintetizzato in tre fasi principali. Nella prima, compresa tra il 1840 ed il 1904, si assiste al graduale trasferimento degli insediamenti produttivi della città verso l'immediata periferia, che avviene contemporaneamente allo sviluppo delle infrastrutture ferroviarie ed ai primi interventi di ampliamento del porto mercantile. Nella seconda fase, compresa fra il 1904 ed il 1960, avendo acquisito l'industria un ruolo trainante nello sviluppo urbanistico e socio-economico della città, si assiste ad un'inarrestabile processo di espansione dei confini della zona aperta e si avverte lo sforzo progettuale di pianificare adeguatamente la sua morfologia all'interno del tessuto insediativo esistente. Laterza fase infine, compresa fra il 1960 e la fine degli anni Ottanta, è caratterizzata da una progressiva dismissione delle aree industriali obsolete e contemporaneamente dalla saturazione degli interstizi urbani con la realizzazione di ampi quartieri residenziali³⁹².

Le opere compiute tra gli anni Venti e Trenta del Novecento ad opera dell'Alto Commissariato incisero in maniera determinante sul tessuto insediativo. Gli interventi imposti furono infatti diretti al risanamento ed alla conservazione di manufatti che, per il lungo abbandono, minacciavano di essere distrutti e successivamente, all'incremento del patrimonio stradale, nel convincimento che dei collegamenti migliori avrebbero giovato alle industrie esistenti e promosso il sorgere di nuove³⁹³.

³⁹⁰ Alle imprese che si realizzavano nella zona industriale, delimitata dalla stessa legge, nella parte orientale della città, venivano riconosciute particolari facilitazioni fiscali, doganali e creditizie che determinarono le condizioni necessarie per richiamare l'interesse anche di operatori settentrionali ed esteri. Cfr. *Ibidem*.

³⁹¹ Il progetto di Adolfo Gianbarba, redatto nel 1887 molto probabilmente di concerto con l'Ing. Bruno, già incaricato del piano di bonifica e del sistema fognario, prevedeva infatti un canale largo 20 metri, affiancato da due strade, ciascuna larga 8 metri, che doveva sfociare nei pressi dei Granili, alla foce del fiume Sebeto, ad una profondità di 5 metri rispetto al livello del mare. Riproposta ancora nel 1918 e successivamente nel 1922, l'idea di canale navigabile non venne ripresa nel 1926 dall'Alto Commissariato, il quale redasse un progetto esecutivo del primo tratto, della lunghezza di 1479 metri, dallo sbocco a mare fino alla via Traccia a Poggioreale. Cfr. R. Parisi, *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*, Edizioni Athena, Napoli 1998, p.84,85.

³⁹² Le grandi aree industriali diventano oggetto di un dibattito, ancora in corso, sui temi del riuso e della riqualificazione delle periferie urbane, intesi come strumenti terapeutici per conseguire il miglioramento ambientale della città. Cfr. R. Parisi, *op. cit.*, p. 91,92.

³⁹³ G. Basadonna, *op. cit.*, p. 103.

La struttura del settore industriale rimase quindi nella maggior parte quella tradizionale, caratterizzata dalla prevalenza di industrie di vecchio impianto: siderurgiche, meccaniche, metalmeccaniche ecc. ma si registrò anche un particolare interesse ad investire nelle imprese produttive miranti alla trasformazione e alla valorizzazione di prodotti per la terra, e ciò anche in conseguenza delle prospettive aperte dalle opere di bonifica e di miglioramento agrario.

Tra le diverse tipologie architettoniche di natura produttiva che hanno caratterizzato il paesaggio industriale della periferia orientale, la più antica è rappresentata dal mulino ad acqua. Queste strutture, già presenti in quella zona a partire dal secolo XVII³⁹⁴, si perfezionarono ed aumentarono di numero a partire dal Settecento per poi essere sostituite od affiancate da nuove tecnologicamente più avanzate, tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX³⁹⁵. Alla fine dell'Ottocento il mulino Petriccione, insieme a quello della ditta Bodmer & C., situato nell'area di S. Erasmo ai Granili ed oggi scomparso, costituiva uno degli impianti più evoluti di Napoli alla fine dell'Ottocento³⁹⁶. Quello di Petriccione era uno dei tanti mulini che nel corso dell'Ottocento si insediarono lungo la via dello Sperone³⁹⁷, l'attuale via Imparato e via Traccia a Poggioreale. Lungo quest'arteria erano localizzati anche: i mulini Sabino e Russo nella zona del Pascone, il mulino Spadaro lungo il Corsea - principale ramo del fiume Sebeto - mentre più a sud, in corrispondenza della stazione di S. Giovanni a Teduccio della Circumvesuviana, il mulino attualmente denominato Bizzarro.

Riguardo a quest'ultimo mulino, di proprietà di Francesco Bizzarro³⁹⁸, sappiamo che questo produttore di grano era attivo, nei primi anni del Novecento, a S. Giovanni a Teduccio con un impianto localizzato

³⁹⁴ Secondo la testimonianza del Celano, esistevano undici mulini ad acqua lungo il Sebeto, il principale corso fluviale della zona che, attraversando le paludi, sfociava in prossimità del ponte della Maddalena. Altri tre mulini furono realizzati lungo il litorale marittimo, nei pressi del casale di Pazzigno. Cfr. R. Parisi, *op. cit.*, p.20.

³⁹⁵ Tutti i mulini napoletani erano in origine costituiti da un impianto di tipo artigianale a palmenti, che utilizzava come macine pietre molari. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, le vecchie strutture vennero totalmente ristrutturare con macchine a vapore necessarie a macinare il grano. L'introduzione del sistema di macinazione a cilindri, troverà una maggiore applicazione solo alla fine degli anni Settanta, grazie anche ai macchinari importati a Napoli dalla ditta ungherese Ganz. Cfr. E. Trevisani, *Napoli industriale e commerciale*, Napoli 1895, p.10; V. Giordano, *L'arte bianca. Mulinie pastifici dall'Unità al fascismo*, in A. Vitale (a cura di), *Napoli, un destino industriale*, Napoli 1992, p. 243 e R. Parisi, *op. cit.*, pp.20-28.

³⁹⁶ Cfr. R. Parisi, *Architettura del lavoro e trasformazioni urbane a Napoli in età industriale: l'area di S. Erasmo ai Granili*, in «Bollettino dell'Associazione per l'Archeologia Industriale». Centro Documentazione e Ricerca per il Mezzogiorno, nn. 35-37, 1994, pp. 22-24.

³⁹⁷ Questa via, voluta da Ferdinando II per collegare le due strade regie di Poggioreale e dei Granili, venne completata negli anni cinquanta dell'Ottocento. Cfr. R. Parisi, *Lo spazio...cit.*, p.28.

³⁹⁸ Il nome di Francesco Bizzarro compare nell'elenco degli espositori alla fiera campionaria napoletana del 1912 nel «Bollettino del Comune di Napoli», IV trim., 1914, pp.113-128.

sull'antica strada dello Sperone ed in seguito, anche nella zona del Pascone, proprio nel luogo dove originariamente sorgeva il mulino Sabino³⁹⁹.

Lo stabile, che dal punto di vista strutturale e distributivo non risentiva di particolari modifiche, fu rimodernato solo negli impianti e nella lunga facciata secondo il moderno disegno commissionato dal proprietario ad Avena. L'impianto, a corte centrale aperta, era suddiviso planimetricamente in due parti ben distinte: i locali prospettanti via Traccia, erano adibiti a pastificio⁴⁰⁰, quelli più interni a mulino.

La facciata, realizzata nel 1936, riprende molto nelle sue bucature, i motivi presenti nella *Casa dell'Automobile* della Fiat-Oriente progettata qualche anno prima dal fratello Mario ad Alessandria d'Egitto⁴⁰¹. In essa infatti si ritrovano superfici lisce e cornici rastremate di cemento armato che decorano i suoi ingressi principali⁴⁰² ed una serie di rosoni esagonali, all'epoca posti sotto le bucature del secondo piano ed oggi purtroppo scomparsi. Il progetto perciò, di gusto prettamente Déco, segue di più la scia di quella Centrale idroelettrica di Trezzo d'Adda progettata da Moretti ai primi anni del secolo piuttosto che di altri stabilimenti industriali ad esso contemporanei quali ad esempio la sede della Fiat di Torino, di Matté-Trucco o lo stabilimento dell'*Italcima* di Baldessari a Milano⁴⁰³. In quest'opera la tipologia della fabbrica acquista le sembianze di un grande tempio della produzione⁴⁰⁴, vista la presenza di alte lesene di ordine gigante che si prestavano ad adornare un così ampio fronte, rivestito per la maggior parte da mattoni di clinker. I mulini, a differenza della *Fiat Oriente*, con il loro profilo prevalentemente verticale e la copertura a gradoni, quasi a rappresentarne i frontoni⁴⁰⁵, acquistavano un aspetto prettamente monumentale.

Al suo interno vi erano stati installati i macchinari più sofisticati e moderni del tempo⁴⁰⁶ per la produzione di pasta, affiancati da ampi spazi per il

³⁹⁹ L'edificio in tufo venne infatti acquistato dal Bizzarro nel 1931 per farne la terza sede di produzione della propria pasta.

⁴⁰⁰ Al suo interno vi erano stati installati i macchinari più sofisticati e moderni del tempo e vi erano ampi spazi per il prosciugamento ed il riposo della pasta lunga.

⁴⁰¹ *Casa dell'Automobile della Fiat Oriente ad Alessandria d'Egitto* in «L'Architettura Italiana», XXVIII 1933, n. 6, p.159.

⁴⁰² Le aperture del basamento infatti risultano modellate dalle casseformi del cemento armato secondo cornici scanalate e smussate negli angoli, ancorate direttamente sulla vecchia muratura di tufo.

⁴⁰³ Cfr. C. De Falco, *Mario Avena: architetture degli anni Trenta in Egitto*, in A. Gambardella (a cura di), *op. cit.*, p.117.

⁴⁰⁴ L'impostazione progettuale si avvicina idealmente a quella adottata da Peter Behrens per i suoi stabilimenti.

⁴⁰⁵ L'ampio cornicione superiore inquadrava in origine il nome dell'azienda.

⁴⁰⁶ I macchinari erano della ditta svizzera Buhler e della Brailanti di Modena. Notizie ricavate da un'intervista fatta al figlio di Francesco Bizzarro a maggio del 2010.

prosciugamento ed il riposo della pasta lunga. Il corpo posteriore, alto cinque piani, era destinato invece a mulino per la lavorazione alternata del grano duro e del grano tenero e ad esso erano affiancati i silos ed i forni con l'alta ciminiera.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, il mulino, come del resto gli altri stabilimenti industriali, venne bombardato e semidistrutto nel '43 dalle escursioni aeree americane⁴⁰⁷. Ricostruito nel 1945, la struttura riprese la produzione di pasta fino al 1970⁴⁰⁸, quando fu definitivamente chiusa e riadattata a condominio per civili abitazioni⁴⁰⁹. L'edificio oggi è in evidente stato di abbandono, pur costituendo un interessante esempio di architettura industriale napoletana di metà Novecento. Ancora oggi manca del tutto una sistematica opera di censimento che possa catalogare e tutelare i numerosi episodi architettonici presenti nell'area orientale di Napoli. Tra le tante testimonianze che meritano di essere segnalate come monumenti di Archeologia Industriale e degni quindi di essere conservati adeguatamente, Roberto Parisi menziona anche il pastificio in questione⁴¹⁰.

4.b) *Il sodalizio con Tommaso Cotronei*

Il primo rapporto professionale fra Tommaso Cotronei⁴¹¹ e Gino Avena avvenne molto probabilmente nei primi anni Trenta quando il primo,

⁴⁰⁷ Molto probabilmente i soldati inglesi furono attratti dalla alta ciminiera dello stabilimento, scambiando l'edificio per un'industria di materiale pesante. La ciminiera, salvata dai bombardamenti aerei, venne demolita negli anni Ottanta del Novecento, qualche anno dopo il terremoto del 23 novembre 1980.

⁴⁰⁸ La parte adibita a mulino venne invece chiusa già nel 1957.

⁴⁰⁹ Un progetto non realizzato, a firma del figlio del proprietario, Ing. Alessandro Bizzarro, prevedeva la trasformazione del mulino in una scuola di formazione. Pratica 374/76 dell'Archivio Licenze del Comune di Napoli.

⁴¹⁰ Oltre al pastificio Bizzarro per Parisi sono degni di tutela anche: i Complessi della Corradini a Vigliena e della Cirio, sia a Vigliena che a S. Giovanni, l'Opificio ottocentesco della Pattison a S. Erasmo, l'antica stazione della Napoli-Portici sul Corso Garibaldi, il mulino Petriccione, l'ex Vetreria Meccanica Italiana in via Argine e le industrie conserviere Del Gaizo e Vela a S. Giovanni a Teduccio.

⁴¹¹ L'Ing. Tommaso Cotronei (1902-1984) nasce a Roma, quinto di otto figli. Si trasferì in seguito con la famiglia dapprima a Caserta e poi a Napoli dove il padre era Provveditore agli Studi. Mentre studiava ingegneria iniziò a lavorare nell'impresa *Marino & Cotronei*, impegnata ad eseguire importanti lavori stradali, ferroviari e la costruzione di edifici per civile abitazione. Insieme ad un gruppo di giovani colleghi dell'impresa (Vaccaro, Sbandi, De Palma) si occupò dapprima in gruppo e poi da solo della progettazione e della direzione lavori di alcuni cantieri in Calabria e poi a Napoli, dove realizza sempre in società, un fabbricato a via Giacinto Gigante 28. Nei primi anni Trenta, dopo aver lavorato per circa dodici anni alle sue dipendenze, Cotronei fu costretto a lasciare l'impresa a causa del suo fallimento e a fondarne una in autonomia, iniziando così la carriera di imprenditore. Grazie alle sue conoscenze nel settore edilizio, l'ingegnere riesce ad entrare in contatto con altre ditte per la realizzazione di palazzi per civile abitazione soprattutto al Vomero e a guadagnarsi così una certa notorietà pubblica. Nei primi anni Quaranta l'impresa Cotronei costruì su progetto di Alessandro Cairoli e per conto della Società Alfa Romeo, un vasto villaggio operaio a Pomigliano D'arco, composto da circa 500 appartamenti per dipendenti ed impiegati, strade interne, prigioni per la caserma pompieri, una lussuosa palazzina "ospiti", un vasto rifugio antiaereo, ecc.. Di questo villaggio l'ingegnere redasse i progetti esecutivi ed i calcoli statici delle costruzioni e diresse personalmente l'organizzazione e la conduzione esecutiva dei lavori. Negli anni Cinquanta proseguì la sua attività di imprenditore realizzando numerosi fabbricati fra cui si ricordano quelli in via Paisiello n. 33, in via Ligorio Pirro n.23 ed in via Bernardo Cavallino n.6.

entrato in contatto con l'ente I.M.E.P. (Istituto Meridionale di Edilizia Popolare)⁴¹², venne incaricato di costruire alcuni edifici per suo conto su dei suoli in via Tasso⁴¹³.

Detto istituto⁴¹⁴ aveva iniziato la sua attività agli inizi degli anni Venti con la costruzione di un rione operaio a Baia di pertinenza del Silurificio Italiano⁴¹⁵ e, successivamente, aveva rivolto le sue attenzioni nell'edilizia a favore del ceto medio, sviluppando *nei siti più ridentidi Napoli, un programma di costruzione per abitazioni civili a tipo economico*⁴¹⁶. L'utilizzo massiccio delle facoltà previste dalla legge 386 del 1926⁴¹⁷ sulla costruzione di case economiche da vendere a riscatto, aveva permesso infatti non solo all'I.C.P. ma anche ad altri enti come l'I.M.E.P., di fare una politica per i ceti piccolo borghesi e medi, favorendo lo sviluppo di un numero notevole di fabbricati ed un nuovo aspetto formale nell'architettura statale⁴¹⁸. Questa politica edilizia si orientò sostanzialmente a completare i rioni già costruiti e ad incrementare quelli nuovi operando un'azione puntuale e sfruttando le urbanizzazioni già realizzate⁴¹⁹. Gli interventi eseguiti nel periodo fra le due guerre, relativi alle zone d'ampliamento, attuarono in generale un abbassamento della densità edilizia attraverso una riduzione del numero dei piani (da cinque a quattro) e l'eliminazione di corpi all'interno delle insule previste nei piani urbanistici dei rioni⁴²⁰. Per quanto riguarda la loro caratterizzazione

⁴¹²La costruzione di case popolari non interessava solo il Comune o l'Istituto Autonomo Case Popolari (I.A.C.P.), ma anche i privati, le cooperative e le Società. L'Istituto Meridionale di Edilizia Popolare (I.M.E.P.), già «Istituto per le Case Popolari nella Regione Cumana», fondato nel 1920, venne eretto ad Ente Morale con R. D. lgs. n. 977 del 20 giugno 1920. Negli anni Trenta e Quaranta realizza soprattutto al Vomero numerosi edifici di carattere borghese e popolare. Negli anni Cinquanta divenne la stazione appaltante dell'I.N.A.-Casa favorendo ad esempio lo sviluppo edilizio di Bagnoli. In seguito venne poi assorbita nell'Ente dell'I.A.C.P..

⁴¹³ L'Impresa Marino-Cotronei aveva realizzato già per conto dell'Istituto due edifici popolari a metà degli anni Venti, contrassegnati con i numeri 10 e 14 di viale Marino e Cotronei. Quest'ultimo, era una strada privata lunga circa 300mt, in seguito resa pubblica e nominata così in onore dei suoi costruttori.

⁴¹⁴ La sede amministrativa dell'I.M.E.P. era a via Vetriera a Chiaia n. 12. Il Presidente e Direttore dei lavori era il Comm. Raffaele Pergolesi, l'Amministratore delegato, l'ing. Pasquale Giordano, il Funzionario delegato ai contratti era invece il dott. Vittorio Nagar.

⁴¹⁵ La I.M.E.P. realizzò per il Silurificio 64 appartamenti su di un'area di 7000 mq. da destinare ai suoi dipendenti ed operai. Cfr. in R. Pergolesi, *Economia sociale ed edilizia moderna*, Istituto Poligrafico Editoriale Meridionale, Napoli 1941, p. 3.

⁴¹⁶ Tale Ente era riuscito col tempo a realizzare numerose abitazioni anche grazie all'assegnazione di contributi statali che raggiunsero i 5 milioni di Lire in virtù del R.D.lgs. n. 386 del 10 marzo 1926. Cfr. R. Pergolesi, *Ibidem*.

⁴¹⁷ Questa legge concedeva agli istituti il concorso dello Stato pari al 20% del costo di costruzione e la facoltà di dare gli alloggi in locazione con patto di futura vendita.

⁴¹⁸ Cfr. C.de Seta, *L'architettura del Novecento*, Utet, Torino 1981, p. 44.

⁴¹⁹ La I.M.E.P. realizzerà ad esempio un'interessante edificio su progetto di Tommaso Campanella nel 1935 in via G. Santacroce n. 60, quando la strada era ancora in costruzione. Per approfondimenti si veda la relativa scheda presente in A. Castagnaro, *op. cit.*, p. 90.

⁴²⁰ S. Stenti, *Napoli moderna...* cit., p. 26.

stilistica, l'I.M.E.P., a differenza di altri enti⁴²¹, nel dettare le coordinate relative alle dimensioni ed al numero di piani, consentiva al progettista, che poteva risultare anche esterno all'istituto, una maggiore libertà espressiva, così da poter porre le nuove costruzioni in sintonia con i nuovi livelli di decoro e all'attenzione della scena urbana, secondo quei motivi che si esprimevano a livello nazionale.

La scelta di affidare l'incarico di costruzione all'ing. Cotronei derivava dal fatto che egli, qualche anno prima, aveva già avuto esperienza nel campo di edilizia economica, avendo eseguito a Napoli e fuori regione, numerosi edifici popolari per conto dell'impresa «Marino e Cotronei». Questa era poi legata all'ente statale *Unione Edilizia Nazionale*⁴²² il quale era riuscito, a partire dai primi anni Venti del Novecento, ad assicurarsi le deleghe da varie cooperative statali napoletane⁴²³ per la scelta di diverse imprese alle quali affidare la costruzione degli stabili⁴²⁴ e ad ottenere dal Ministero dell'Industria e Commercio delle agevolazioni governative⁴²⁵ su alcune di quelle assegnazioni⁴²⁶. Per l'esecuzione dei lavori l'Unione aveva indetto delle licitazioni private fra ditte prevalentemente napoletane, sia per l'esecuzione delle opere murarie sia per quelle di completamento, al fine di concorrere con le somme destinate alle Case Economiche di Napoli, a procurare lavoro alle maestranze e alla mano d'opera napoletana⁴²⁷. L'impresa Cotronei, dunque, eseguì, per conto della I.M.E.P., un primo edificio al civico 183, di quattro piani, su di un lotto posto in un tratto iniziale di via Tasso, con una volumetria regolare il cui fronte principale

⁴²¹ La scelta stilistica dell'I.C.P. ricadeva il più delle volte nello storicismo neoclassico, già praticato nelle case borghesi del Risanamento, ed in seguito ripreso e mitigato col ricorso a elementi neorinascimentali o umbertini piuttosto che a quelli neobarocchi. La distribuzione interna dell'appartamento veniva così trascurata a vantaggio di un maggiore impegno nel disegnare spaziosi androni d'ingresso o colonne porta balcone sui portali in quanto essi rappresentavano, insieme alle facciate, gli elementi rappresentativi e simbolici della tipica casa borghese. Cfr. in S. Stenti, *op. cit.*, p. 26, 27.

⁴²² La U.E.N. era stata autorizzata con decreto del 13 gennaio 1921 a costruire a Napoli case economiche per le Coop. degli impiegati statali ammesse al beneficio di contributi governativi giusta legge del 30.11.1919.

⁴²³ Fra queste cooperative si ricordano la Coop. «VIS», dei Magistrati e Professori Universitari; la «C.I.S.» - Intendenza di Finanza, Ufficiali Regio Esercito, Ufficiali di Marina; la «Case Impiegati dello Stato» (postelegrafonici); la «AEDES» degli Agenti delle Imposte; l'«AUDACE», degli Impiegati Telegrafici.

⁴²⁴ Nell'anno 1923, per conto della U.E.N. erano in attivo le seguenti imprese: Ing. Carmelo Pantaleo; Ing. Arturo Carola; Ditta S.P.E.R.A.; Ing. Santamaria; Ing. Radice; Ingg. Provera e Carassi; Ing. De Fonseca; Ing. Sebastì; Ditta Mario Calabrese; Coop. «La Combattente Edilizia» e le Ditte Mirante, Giordano, Giustino e De Lucia. Fra queste compare anche il nome degli Ingg. Marino e Cotronei. Cfr. in A.N.I.A.I., *Omaggio ...cit.*, p.227.

⁴²⁵ I contributi statali vennero approvati con la legge del 7 aprile 1921.

⁴²⁶ In base al bilancio del Ministero dell'Industria e del Commercio, era stato infatti destinato un contributo interessi per quelle costruzioni la cui somma di mutui era superiore a 45 milioni di vecchie Lire. Una volta definite le aree su cui far sorgere i vari gruppi di case, fu lo stesso Ministero a studiare ed approvare i relativi progetti.

⁴²⁷ Tale obiettivo venne raggiunto anche attraverso l'adozione di sistemi costruttivi di tipo tradizionale, cioè utilizzando muratura di tufo con solai in poutrelles e voltine di tufo e realizzando coperture con terrazze pavimentate di asfalto con sottostante camera d'aria. Venne così escluso l'uso del cemento armato, adoperato solo in casi eccezionali quali ad esempio per interventi di fondazione e sottofondazione su suoli poco consistenti. Cfr. A.N.I.A.I., *Omaggio ... cit.*, p. 226, 227.

era parallelo alla via, mentre quello posteriore era quasi addossato al muro di sostegno dei sovrastanti terreni di via Aniello Falcone. L'edificio, dovendo assecondare il dislivello stradale, poggia *ad incastro* su di un alto basamento occupato, al livello stradale, da dei box auto e superiormente da dei giardini pensili di esclusivo godimento privato. Al piano terra si aprono, specularmente alla scala frontale, anche due appartamenti che però affacciano, con il loro terrazzo, sul lato posteriore dell'edificio. Ai livelli superiori si sviluppano altri appartamenti, due per piano, con vani dislocati intorno ad un corridoio centrale secondo una distribuzione interna di tipo tradizionale e schematica. Questa regolarità delle sue forme volumetriche e la simmetria dell'impostazione progettuale, fa pensare che il contributo di Avena si sia espresso principalmente nel dosaggio dei suoi rivestimenti esterni e nel gioco delle sue rifiniture interne piuttosto che nel dosaggio dei suoi vani. La superficie della facciata viene infatti trattata con frontalini avvolgenti e con un'alternanza di elementi a dentello accostati verticalmente ed orizzontalmente intorno alle sue bucatore frontali. Gli angoli sono invece arretrati per far posto ad ampi balconi smussati, sorretti da due grandi mensole scanalate. Il movimento sporgente di queste applicazioni geometriche, oggi mitigato da un intonaco omogeneo bianco, veniva valorizzato in origine anche da forti contrasti di colore: si ritrovava infatti il verde per le campiture lisce, il grigio perla per le fasce scanalate ed il nero per i frontalini delle finestre. Internamente al vano scala, degno di nota è il disegno chiaroscurale dell'intradosso della scala ed il motivo, tutto Déco, delle porte d'ingresso agli appartamenti, inglobate da una cornice arcuata che contiene al centro anche l'applique del pianerottolo.

In questa opera, l'abbandono del linguaggio storicistico a favore di elementi novecentisti si ritrovano quindi come nuovo rivestimento estetico per il decoro urbano. Ben diverso invece è il caso della seconda palazzina al civico 193, commissionata sempre dalla I.M.E.P. ai due professionisti, nella quale emerge una revisione del tutto nuova dell'alloggio - e di conseguenza dell'architettura - che acquista nella volumetria e nei decori, originali forme espressive⁴²⁸. L'opera infatti è caratterizzata dal chiaro effetto di contrasto tra il rigore geometrico dei singoli volumi e la plasticità dei suoi elementi architettonici, quali i balconi semicircolari, le ringhiere

⁴²⁸ L'edificio è stato attribuito più volte a Giulio Rossi, sebbene secondo tradizione tramandata oralmente sia in realtà opera di Gino Avena. Paolo Mascilli Migliorini nel testo *Architettura a Napoli fra le due guerre* lo conferma così come figli dello stesso architetto e gli eredi dei primi proprietari, che ricordano Rossi come un collaboratore del professionista.

in ferro lavorato⁴²⁹, nonché dalla qualità “pittoresca” del gioco volumetrico posteriore ed il tono enfatico della *macchina* decorativa centrale⁴³⁰. La qualità pittoresca di questo edificio risiede tutta nel suo combinare volumi geometrici di diversa forma (ottagonale, esagonale e rettangolare) e nell’articolato sistema di ponti che sul retro si sviluppa in una serie di terrazzamenti, ognuno appartenente al corrispettivo appartamento di pertinenza⁴³¹.

Il prospetto principale, sinuoso e movimentato, è segnato al centro da due robuste ed aggettanti nervature bianche che contengono l’ingresso e le logge traforate da leggeri *brises-soleil* in cemento. Il corpo di fabbrica, prospettante su uno dei tornanti di via Tasso, si sviluppa su quattro livelli, ognuno avente due abitazioni per piano. Un’ampia fascia basamentale media il ripido dislivello culminando con un vero e proprio giardino pensile. Tutto l’impianto risponde ad un principio di simmetria riscontrabile sia in pianta che in alzato. Al corpo centrale si aggiungono lateralmente due volumi poligonali più bassi, scanditi anch’essi da nervature verticali poste agli angoli, che conferiscono alle superfici profondità e spessore⁴³². Anche l’articolazione degli ambienti interni risulta molto gradevole per la varietà degli spazi, giocati con elementi linguistici nello stile «Domus», in gran parte ancora intatti, fin nei pavimenti⁴³³. Merita particolare attenzione la conformazione spaziale dell’androne, arricchita sia nel soffitto che alle pareti da elementi in stucco a rilievo, le cui forme e colori sono desunti dal repertorio personale dell’autore. Lo spazio è inoltre definito da un ambiente regolare al quale lateralmente si affiancano due nicchie triangolari che ne amplificano l’estensione. Le pareti di queste cavità sono decorate da motivi in stucco che ricalcano un tema peculiare dell’iconografia Déco, quella della fontana a zampilli, qui declinato in forme astratte. Interessante infine la soluzione adottata da Avena per il vano ascensore, optando per una gabbia in muratura, indipendente dal corpo scale e con sagoma a nicchia, modellata esternamente da fasce verticali in stucco.

⁴²⁹ Anche i colori utilizzati per il rivestimento dei suoi fronti era alquanto innovativo: le sue parti intonacate presentavano i colori del grigio e del rosso e ciò spiegherebbe la presenza all’ingresso di applicazioni a zig-zag in gres di colore rosso. Le numerose nervature ed i brises-soleil centrali erano invece valorizzate da una candida tonalità di bianco.

⁴³⁰ Cfr. in P. Mascilli Migliorini, *Edificio residenziale*, in P. Belfiore - B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 184, 185.

⁴³¹ Questi terrazzamenti articolano il profilo della collina attraverso passaggi pergolati, angoli di sosta e di riposo circondati da essenze arboree di tipo mediterraneo e da fiori di tipo ornamentale.

⁴³² Queste scanalature si concludevano in origine con un pergolato perimetrale ed una balaustra a graticcio in seguito eliminate da recenti ristrutturazioni esterne.

⁴³³ P. Mascilli Migliorini, *ibidem*.

Anche i suoli posteriori ai civici 183 e 193 erano di proprietà dell'Istituto il quale però decise in un secondo momento di cederli a pagamento a Cotronei che subito individuò in quei terreni, confinanti con la panoramica via Falcone, un'occasione da sfruttare per costruirvi nuove unità abitative. Su questi infatti l'ingegnere programmò di realizzare un piccolo parco privato, composto da una strada a tornanti che avrebbe condotto all'ingresso di varie palazzine da collegare anche alla sottostante via Tasso. La progettazione architettonica degli edifici venne nuovamente affidata ad Avena, mentre il loro impianto strutturale e quello dei muri di contenimento alla strada superiore, venne curato dalla mano esperta dell'ingegnere Cotronei. Il progetto generale prevedeva all'inizio la realizzazione di due palazzine poste su un unico piano, definite in pianta con la sigla "A" e "B" ed un altro piccolo edificio che si sviluppava in profondità, contenente un corpo scala ed un ascensore privato che lo mettevano in comunicazione con la sottostante via Tasso⁴³⁴. Per esse, una prima pratica presentata al Comune nel 1935 prevedeva la realizzazione di due edifici gemelli, dalle linee molto semplici, di tre livelli ed aventi, ognuna, due appartamenti per piano⁴³⁵. In realtà, durante la fase di realizzazione, le nuove *richieste del mercato edilizio*⁴³⁶ spinsero i due professionisti a dover ampliare la superficie coperta degli immobili, variando così anche l'originale distribuzione interna concessa. Le notevoli modifiche apportate furono individuate dai tecnici municipali i quali sollecitarono l'impresa a sospendere subito i lavori. Cotronei dovette pertanto presentare subito una nuova pratica di variante per ottenere la relativa approvazione e per poter riprendere i lavori che gli erano stati sospesi⁴³⁷. In quella occasione fu presentata una nuova planimetria generale, dove apparve anche la sagoma di una terza villetta "C" e due nuovi progetti di facciata disegnati da Avena, ognuno di essi aventi delle peculiarità stilistiche molto singolari e degne di nota⁴³⁸.

⁴³⁴ Detto edificio venne costruito su di un'area di circa 105 mq, con ampia zona a giardino posta a via Tasso. Esso si compone di tre piani oltre il terreno dove si aprono due autorimesse. Ogni piano presenta un appartamento con due vani oltre gli accessori.

⁴³⁵ Pratica edilizia n. 294/35 e 295/35 presentata a firma di Tommaso Cotronei e Gino Avena. I grafici allegati sono opera dell'ing. Cotronei.

⁴³⁶ Tale motivazione ufficiale, giustificata da Cotronei, è trascritta nella relazione della Commissione Edilizia in data 20 aprile 1937 presente nella pratica edilizia n. 434/36. In realtà si suppone che la volontà di ampliare volumetricamente le due palazzine sia stata dettata da ragioni più pratiche ovvero quella di consentire un collegamento dell'ultimo piano delle costruzioni con la vicina via Aniello Falcone mediante passerelle sospese e gradinate a più rampe.

⁴³⁷ Cfr. nella relazione della Commissione Edilizia presente nella pratica 434/36.

⁴³⁸ Le particolarità architettoniche apportate non riguardarono solo il loro apparato decorativo. Esse infatti testimoniano anche un nuovo modo di concepire il tema della villetta bifamiliare secondo un'interpretazione del tutto personale e moderna delle sue forme e dei suoi stili desunti dalla tradizione.

La prima, dalle forme più semplici, mostrava superfici rivestite da un intonaco sagomato a finto mattone che rimarcava sia l'intradosso del cornicione di coronamento sia i balconi di facciata. Questi ultimi avevano diversa ampiezza, maggiore nel piano inferiore rispetto a quella del piano superiore. Le logge rientranti semicircolari acquistavano un doppio valore: creavano infatti un certo movimento di facciata ed uno svuotamento delle superfici, così da creare con il riverbero interessanti giochi di luce ed ombra.

La seconda villetta invece basava la sua peculiarità sulla sua volumetria, articolata con vari elementi circolari e con modanature e listature d'intonaco, anch'esse circolari, in alternanza con balconi a nastro⁴³⁹. Anche negli interni, le doppie rampe semicircolari, di collegamento ai piani superiori si uniscono ad ambienti di varia forma: esagonali, pentagonali e quadrati. A questi aspetti si univano anche il trattamento delle superfici con un intonaco scanalato, tipico del repertorio dell'autore. Sono presenti poi dei singolari corpi angolari semicilindrici posti a sbalzo, intesi o come una reinterpretazione del *bow-window* inglese o come personale riferimento alle garitte e colombaie presenti nella tipologia delle case rurali. Nel complesso l'edificio ben rappresenta il tipo di villetta residenziale, quale veniva proposto nelle riviste di architettura "La Casa Bella" e "Domus", mediando però con soluzioni più mediterranee desunte da Libera e con reminiscenze protorazionaliste e vernacolari⁴⁴⁰. In questo caso più specificatamente si può individuare nelle torrette angolari un vago richiamo a quella sporgenza finestrata che tanto singolarmente caratterizza il disegno della villa del Dr. Hugo Henneberg, realizzata da Hoffmann nel 1901.

Il suolo dove era prevista la costruzione della terza villetta, venne in seguito venduto all'ing. Ugo Milone il quale presentò una nuova pratica per la sua costruzione. In essa era presente la richiesta di poter operare delle modifiche interne ed un ampliamento dell'area per ragioni locative⁴⁴¹. Anche per questa villetta Avena realizzò un progetto di facciata, questa volta più articolato, dove prevalevano elementi pittoreschi quali le nicchie alle pareti, il pergolato, la loggia ed i *bow-windows* uniti a quelli

⁴³⁹ Cfr. A. Castagnaro, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁴⁰ Cfr. in P. Mascilli Migliorini, *Villa unifamiliare*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p.197,198.

⁴⁴¹ Cotronei stesso giustifica nella relazione allegata alla pratica di variante le motivazioni di tali cambiamenti: "La variante riflette esclusivamente la distribuzione interna con conseguente leggero aumento dell'area coperta ed è stata necessaria per le mutate condizioni del mercato edilizio ed essendo la costruzione destinata alla vendita per le richieste degli acquirenti degli appartamenti. Nulla è stato mutato nella sistemazione altimetrica, rispetto alla soprastante via A. Falcone." Pratica 367/37, Archivio Licenze Comune di Napoli.

architettonici desunti dal gusto moderno: l'oblò, il balcone tondo, la ringhiera in tubolare ed il rivestimento in klinker.

I *bow-windows*, ad esempio, posti ai lati del fronte principale, presentano l'uno, una forma ricurva, l'altro, un profilo dalla sagoma spezzata. I balconi che ne seguivano l'andamento, con ringhiere dalle fasce in ferro lavorato, erano protetti da un aggettante cornicione di coronamento che cingeva tutto l'edificio. Le superfici murarie vennero qui alternate ad elementi in cotto e ad un intonaco liscio. L'elemento più interessante risulta però il pergolato in cemento posto al piano superiore. Questo può ritenersi infatti una delle personali citazioni dell'architetto alla coeva architettura razionalista nazionale, già individuabile nelle opere di Del Debbio, Lancia e Ponti.

Dopo queste realizzazioni Cotronei iniziò ad acquistare notorietà e la sua impresa di costruzioni, la *Tommaso Cotronei & Co. S.p.A.*, iniziò a crescere di numero di personale e di capitale. In quella occasione Avena fu inserito come socio, con il ruolo di consigliere artistico.

Alla fine degli anni Trenta l'ingegnere, acquistato il terrazzo di copertura di un edificio costruito in via Marino Turchi 16, ne eseguì una grande sopraelevazione di due piani, affidando l'intera progettazione interna all'amico architetto Avena⁴⁴². A quello stesso periodo risale anche la lunga trafila per la realizzazione del Palazzo Panorama e l'inizio di qualche incomprensione che in seguito portò alla placida rottura del loro sodalizio professionale.

4.b1) *Il palazzo "Panorama"*

Come Ponti e Lancia, anche Avena e Cotronei aprirono una fruttuosa collaborazione tra costruttore e progettista mostrando - dalle palazzine in via Tasso (1934/35) alla ristrutturazione del ristorante D'Angelo - quel cambiamento del gusto che era andato maturandosi nel tempo, pur conservando il primo, una certa classe ed originalità del tutto personali nel campo della progettazione. Cotronei, forte della notorietà acquisita dal successo ottenuto con la vendita delle precedenti opere, fu spinto dall'idea di realizzare un fabbricato di lusso da costruire su di un vasto terreno confinante con via Aniello Falcone, da lui acquistato nel 1939 dai duchi di Presenzano. Per la sua realizzazione Cotronei, che da tempo aveva completato la progettazione di massima altimetrica e volumetrica

⁴⁴² Dai ricordi del figlio, Bruno Cotronei.

dell'edificio⁴⁴³, incaricò Avenadi elaborare un progetto che, in quello stesso anno, venne presentato al Comune riuscendo ad ottenere la licenza edilizia.

I grafici presentati con la pratica del 1939⁴⁴⁴ raffiguravano un edificio alto cinque piani che, ad esclusione dell'avancorpo semi bombato, proteso verso la strada, si sarebbe dovuto sviluppare con una volumetria rettangolare e marcatamente spigolosa. Quest'ultimo aspetto era particolarmente evidenziato non solo dalla presenza di balconi angolari, dalla forma nettamente squadrata, ma anche da un loggiato posteriore che, essendo in parte occupato centralmente da due mura poste ad angolo, avrebbe generato due terrazze pseudo-triangulari, ognuna di pertinenza alle due abitazioni disposte per ogni piano. In planimetria, questa impostazione architettonica, così complessa dal punto di vista formale (ma forse ancor di più dal punto di vista funzionale), era ancora più evidente: schematicamente possiamo dire che la sagoma planimetrica di forma regolare era suddivisa al centro da uno schema compositivo "a clessidra" contenente, nella parte superiore, un vano scale triangolare e, nella sua parte inferiore, uno spazio tripartito, occupato al centro da un vano romboidale di un appartamento e, ai lati, dalle due terrazze triangolari. Il resto degli ambienti era subordinato a questa composizione, tanto che la distribuzione degli spazi interni doveva fare i conti con numerosi disimpegni e servizi, inseriti appositamente per assorbire le diverse irregolarità spaziali dell'invaso. Al piano terra, gli alloggi presentavano la stessa conformazione, ma avevano una quadratura più piccola perché la parte centrale antistante le scale, era occupata dall'androne e dal portierato⁴⁴⁵. Per quanto riguarda il prospetto, Avena decise di riutilizzare il linguaggio tipologico della palazzina, sviluppandolo però su una superficie molto più vasta. L'architetto focalizzò la sua attenzione principalmente sul corpo centrale dello stabile, dove si apriva il portone d'ingresso e sulla forma di tutte le sue bucatore. Il primo era circoscritto e coronato da una cornice in mattoni che si sarebbe dovuta chiudere con un arco libero in sommità del cornicione. Lo stesso filare avrebbe poi valorizzato anche il punto di attacco fra il corpo avanzato centrale e le parti laterali finestrate. Le finestre, tutte semi-arcuate, presentavano un

⁴⁴³ Cfr. B. Cotronei, *Rapporti professionali fra Tommaso Cotronei e Gino Avena*. Vedi lettera allegata a fine capitolo.

⁴⁴⁴ La descrizione di questi documenti si lega a quanto è conservato dagli eredi dell'ing. Cotronei, in quanto al momento la relativa pratica dello stabile, conservata in archivio comunale, non è stata ritrovata.

⁴⁴⁵ La forma tondeggiante della portineria che nasconde dietro di sé il vano scala verrà in seguito ripresa da Cotronei per quella del palazzo di via Cimarosa n. 154/b.

archivolto superiore (quelle frontali) e le altre, dei riquadri laterali rivestiti a mosaico o dei motivi a fasce orizzontali. In sostanza questo grafico illustra un prospetto che, nella sua semplicità, a mio avviso non dà giustizia alle capacità progettuali dell'architetto anche se lo stile esprime pienamente il gusto dell'epoca.

I lavori di sbancamento dei terreni, appena iniziati nel luglio del 1940, dovettero tuttavia essere interrotti molto presto per la sopravvenuta ordinanza governativa che sospendeva, per ragioni di guerra, tutte le costruzioni edili di carattere privato⁴⁴⁶. Si dovette pertanto aspettare la fine del conflitto per poter riprendere i cantieri e la costruzione della sua ossatura. Cotronei, appena tornato dallo sfollamento, il 18 gennaio 1945 presentò al Comune istanza di proroga della licenza edilizia ottenendo parere favorevole⁴⁴⁷. L'impresa riprese alacramente i lavori iniziando operazioni di consolidamento dei terreni e di impostazione delle fondazioni. A gennaio del 1946 tuttavia i lavori dovettero essere ancora una volta sospesi per un'ordinanza comunale che prevedeva ulteriori chiarimenti. L'ingegnere fu così costretto a ricorrere al Consiglio di Stato che il 14 maggio 1946 gli fu favorevole e gli consentì di riprendere il cantiere.

Nel frattempo però, un magistrato, che abitava nelle vicinanze, sentendosi privato della vista panoramica del luogo, fece ricorso alla magistratura per sospendere i danni che la costruzione stava arrecando a lui e alla zona⁴⁴⁸. La diatriba arrivò nuovamente al Consiglio di Stato in quanto il terreno, occupato all'epoca da alberi di eucalipti, sembrava essere sottoposto a vincolo paesaggistico⁴⁴⁹ e per esso vigeva la legge dell'*altius non tollendi*, non valida invece per quei suoli che, dal ristorante D'Angelo, si sviluppavano a scendere lungo tutta via Aniello Falcone⁴⁵⁰.

Il lungo iter amministrativo e burocratico vide i due professionisti attivarsi a difendere le ragioni del loro operato⁴⁵¹ e a dover rimandare la costruzione dell'edificio, che si prolungò ancora per qualche anno. Durante tutto questo tempo, secondo quanto ricorda il figlio

⁴⁴⁶ R.D.lgs. 19 giugno 1940 n. 953.

⁴⁴⁷ Cfr. in B. Cotronei, *op. cit.*, Vedi lettera allegata a fine capitolo.

⁴⁴⁸ Questo giudice riuscì ad ottenere che la Direzione Generale delle Belle Arti ordinasse, a mezzo della locale Soprintendenza, una nuova sospensione dei lavori.

⁴⁴⁹ L. Recchia, *Palazzo "Panorama"*, (scheda) in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, p. 252.

⁴⁵⁰ Dai ricordi di Luciano Avena, figlio dell'architetto.

⁴⁵¹ Tommaso Cotronei fu costretto a presentarsi più volte negli uffici di Roma. Avena, per conto suo tentò di sfruttare tutte le sue conoscenze per orientare il caso nella buona riuscita. In aiuto dei due professionisti pare che vi accorse anche l'amico Alfredo Attolini, proprietario del ristorante *D'Angelo*, il quale aveva molte conoscenze influenti nella Capitale. Il Consiglio di Stato, dopo poco, concluse l'istanza con due sentenze a favore del costruttore.

dell'ingegnere, Cotronei avrebbe liquidato il progetto iniziale di Avena perché *voleva una linea più innovativa e moderna*⁴⁵². In realtà, le imposizioni scaturite dalle denunce del privato, gli obblighi da rispettare indicati dal vincolo paesaggistico ed i pareri mediatici delle Amministrazioni locali, costrinsero i progettisti a dover rivedere il disegno nella sua interezza e a ridimensionarne i prospetti nel loro aspetto formale. E' chiaro che la necessità di dover arretrare il fronte rispetto alla strada, a ridimensionare le terrazze sul fronte mare e a ridurre l'altezza dai cinque ai quattro piani, spinsero l'architetto a orientare il proprio disegno non più nel senso della verticalità, ormai mutilata del suo slancio altimetrico, ma in quello dell'orizzontalità compositiva. Da questo momento in poi inizia la stretta e intensa collaborazione fra l'ing. Cotronei e l'arch. Avena durata per circa 30 mesi che furono necessari per portare a termine un progetto definitivo⁴⁵³ del palazzo che, per la sua felice posizione strategica, venne fin da subito chiamato *Panorama*.

Prima di giungere al prodotto conclusivo furono eseguite numerose varianti che sembravano seguire il senso e lo sviluppo della causa in corso. La prima di esse è frutto di uno schizzo ragionato, realizzato dall'architetto ed oggi conservato nell'archivio privato Avena. Questa bozza presenta dal punto di vista planimetrico una regolarizzazione del vano scale che viene decentrato verso il lato prospiciente la strada, così da poter ampliare la superficie interna dei vani rivolti sul golfo. L'eliminazione di spazi a losanga consentì all'architetto di poter articolare gli ambienti funzionali con maggiore facilità, operando una distribuzione più regolare, la cui monotonia di forme venne interrotta sorprendentemente dalla presenza di un salone semicircolare. Quest'ultimo, rappresenta una prima stesura di quell'ambiente che, forse più di ogni altra cosa, darà notorietà pubblica al nuovo palazzo di via Aniello Falcone. Nel disegno si ritrova nuovamente la presenza dell'avancorpo prospiciente la via, dove era prevista la collocazione dei vani di servizio e le cucine, nonché la presenza di balconi allungati, posti sul lato corto e posteriore della costruzione ed uno angolare squadrato, rivolto questa volta verso il golfo. Questo schizzo servì anche per studiare lo schema intelaiato, con la rispettiva distanza e la collocazione strategica di ogni singolo pilastro⁴⁵⁴. Sul retro del foglio l'architetto abbozzò un prospetto le cui fattezze, sebbene con qualche differenza riscontrabile nei balconi angolari (ancora di forma lineare) e

⁴⁵² Cfr. in B. Cotronei, *op. cit.*. Vedi lettera allegata a fine capitolo.

⁴⁵³ Cfr. in B. Cotronei, *op. cit.*. Vedi lettera allegata a fine capitolo.

⁴⁵⁴ I pilastri sono infatti segnati sul foglio con tratti di pastello di colore rosso.

quelli laterali, poi non realizzati, rispecchiano quasi fedelmente quelle adottate nella realtà. Dalla messa in *bella copia* di quest'ipotesi progettuale risulta, come accennato in precedenza, il primo progetto di variante, realizzato interamente da Avena nel 1946. In questo grafico viene rispettata l'impostazione progettuale così come era stata prevista nella bozza, ovvero quella di un palazzo a struttura mista, in muratura di tufo e pilastri in cemento armato, alto quattro piani fuori terra, nei quali si aprivano solo due appartamenti con doppio ingresso. In essa era confermato il vano scala a forma rettangolare e l'orientamento dei locali di rappresentanza verso la zona panoramica⁴⁵⁵, della zona notte rivolta sul lato corto dello stabile e quello dei servizi e dei locali funzionali posti a nord, lato strada. In questi grafici si ritrova inoltre una maggiore attenzione alla definizione architettonica di tutto l'insieme: vengono infatti eliminati i balconi in eccedenza mentre quelli angolari assumono finalmente la forma circolare tanto amata dall'architetto, contornati anche di fioriere ai bordi. Appare per la prima volta la conformazione spaziale del loggiato posteriore con risvolti ricurvi all'interno, così come verrà in seguito adottato nel progetto definitivo. L'avancorpo, anch'esso forato negli angoli, presentava in quelle bucatore una singola parasta che in seguito verrà smembrata in tante e più sottili lesene. Singolare poi risulta l'idea di inserire per ogni pianerottolo d'arrivo, un pavimento misto, composto da cemento e da mattoni in vetrocemento⁴⁵⁶.

Alla prima variante tuttavia ne seguì una seconda, questa volta eseguita a due mani, frutto della intensa e stretta collaborazione fra i due professionisti⁴⁵⁷. Qualcosa infatti c'era da dover nuovamente verificare e perfezionare: ancora troppo spazio era occupato dai corridoi, gli ambienti accessori alla cucina erano troppo angusti ed il bagno padronale sembrava, da una parte, troppo lontano dagli ambienti di ricevimento e dall'altra, troppo vicino a quello per la servitù. La nuova planimetria allora fu così rettificata nella sua struttura e negli spessori dei muri perimetrali, che si assottigliarono, mettendo in evidenza il sistema intelaiato e la definizione della sua planimetria interna. Il soggiorno e il bagno padronale vennero invertiti di posto, fra di essi furono aggiunti un bagno di servizio ed un locale wc mentre la forma del corridoio veniva piegata in forma più

⁴⁵⁵ Dalla planimetria si evince il senso dell'invito alla veduta sul golfo sia nella forma dell'ingresso proteso verso la hall e lo studio, sia del corridoio curvo che indirizza verso la camera da pranzo ed il salotto.

⁴⁵⁶ Nello schizzo primordiale il vetrocemento rivestiva il pavimento del loggiato posteriore.

⁴⁵⁷ La possibilità di poter eseguire variazioni interne era consentita perché il fabbricato era ancora in fase di realizzazione e perché le diverse ipotesi distributive da apportare erano tutte limitate ad uno spazio planimetrico perimetrale già definito e confermato in partenza.

regolare. La stanza della servitù venne anch'essa tramutata in stanza da bagno con aspiratore, cosicché dall'appartamento erano stati ricavati ben quattro bagni e nessun ambiente di servizio. Nella terza ed ultima variante - quarto progetto - furono fatte ulteriori correzioni, soprattutto in ambito dell'ingresso, che venne ampliato aggiungendo una nicchia decorativa, mentre lo spazio della cucina e del soggiorno fu ridefinito in modo da poter sistemare una nuova e più ampia camera per la servitù, questa volta posta più in prossimità degli ambienti necessari per il suo operato. Al corridoio fu aggiunta un'anticamera triangolare che conduceva al bagno padronale e ad una camera da letto. Questa aggiunta, da un lato tese a deviare il percorso di passaggio, dall'altro portò a ridimensionare in grandezza il bagno di servizio⁴⁵⁸.

Anche nel livello terreno avvennero sostanziali cambiamenti. Purtroppo però, non potendo usufruire al momento di una copia completa del secondo e terzo progetto⁴⁵⁹, che possa quindi attestare quale definizione spaziale l'architetto aveva previsto in quel piano per l'androne, siamo costretti a constatare quanto risulta nei grafici dell'ultima variante facendo riferimento ad una lettera inviata con un certo impeto da Cotronei ad Avena e che in seguito in parte riportiamo⁴⁶⁰:

“Il fabbricato di via A. Falcone [...] potrà esserti utile, che quest'analisi tu la faccia ed io te ne fornisco, acclusi, i relativi elementi e documenti. Dagli stessi potrai rilevare le successive radicali e fondamentali modifiche che io ho studiato e ho fatto apportare al progetto originario [...] in dette modifiche è compresa la scala circolare da me concepita e attuata [...]. Per la mia vigile attenzione tu in via A Falcone, forse per la prima volta, hai realizzata una decorazione semplice e lineare che rispecchia la mia concezione del fabbricato che deve essere ben diversa dal villino.”

La scala padronale quindi, per volere di Tommaso Cotronei, venne modificata ed eseguita in forma circolare già dal terzo progetto. L'architetto decise di ricoprirla con una calotta sferica tutta traforata da punti di luce costituiti da elementi circolari in vetrocemento che foravano tutta la sua superficie⁴⁶¹. Oltre alla scala venne modificato anche l'androne, rendendolo più ampio e maestoso. Ai lati dello scalone centrale furono accostati due risvolti a ricciolo un po' baroccheggianti e vari spazi per

⁴⁵⁸ Dalla riduzione di questo ambiente si ricavarono nuovi spazi e nicchie di servizio.

⁴⁵⁹ La pratica relativa a Palazzo Panorama non è stata infatti ritrovata in Archivio, causa il disordine imperante e l'abbandono in cui versano questi documenti d'ufficio.

⁴⁶⁰ Si veda la lettera inviata allo scrivente dal figlio dell'Ing. Cotronei, allegata alla fine del capitolo.

⁴⁶¹ Questa soluzione era già stata adoperata dall'architetto, con brillante successo, per il salone delle feste di villa Schiassi a Posillipo.

fioriere. Al soffitto sporgevano delle *saette* in stucco, su disegno dell'architetto, che indirizzavano verso l'elegante corpo scale. Al piano terra, la mancanza di spazio nel pianerottolo per l'apertura distanziata delle due porte d'ingresso agli appartamenti, molto probabilmente deve aver suggerito ai due professionisti la scelta di adottare una soluzione già sperimentata per l'androne del civico 193. Da quello stabile infatti venne ripresa la sagoma triangolare di due nicchie laterali e riutilizzata per consentire un originale doppio accesso all'abitazione, convergente ad angolo.

Solo dopo aver stabilito e confermato tutti questi aspetti relativi alla distribuzione interna, fu possibile impostare più precisamente il prospetto, così come previsto dall'architetto in quella bozza sopracitata. Il disegno del fabbricato, realizzato da Avena nel 1947 ed allegato alla terza variante di progetto, ci conferma l'entità dell'operato svolto.

Sul corpo avanzato del nuovo fronte principale⁴⁶² fu applicato un aggettante portale in pietra vesuviana. Tutta la fascia centrale fu rivestita da mattoni klinker mentre lateralmente, le aperture erano state serrate in tutta altezza da lesene verticali emergenti. Gli elementi strutturali e decorativi, molteplici ed al tempo stesso semplici, vennero combinati in modo da conferire all'edificio un carattere austero ma allo stesso tempo elegante⁴⁶³. Il linearismo della composizione architettonica delle facciate, rivestite alternativamente da riquadri di intonaco bianco e fasce ripartite di mattoni, venne interrotto agli angoli dagli aggettanti balconi semicirculari, i cui bordi esterni un tempo erano rivestiti da una pasta d'intonaco mista a frammenti vitrei verdi che creava un effetto ruvido, chiaroscurale e brillante alla luce del sole. L'originalità di questi terrazzi venne maggiormente valorizzata dalla presenza di leggere ringhiere metalliche con motivi a spirale e da mensole ceramiche poste a loro sostegno. Questi supporti, del tutto fittizi, vennero realizzati per l'occasione dallo scultore Giuseppe Macedonio e rappresentano il primo esempio napoletano di applicazione ceramica tridimensionale, ad uso dell'architettura civile. Il disegno, sintetico e abbozzato, fu adatto in questo caso alla ripetizione seriale degli elementi e consiste in una sorta di capitello ceramico sulla cui superficie policroma sono raffigurati Adamo ed Eva incorniciati da un

⁴⁶² Questo corpo avanzato è presente fin dal primo progetto dell'architetto ed è stato poi confermato in forme smussate nelle successive varianti.

⁴⁶³ Gli stessi motivi e le combinazioni dei materiali di rivestimento si ritrovano nelle facciate della *villettaC* a via Falcone.

intreccio di foglie d'acanto⁴⁶⁴. Con queste originali applicazioni Avena propose un'ulteriore versione delle sue capacità poetiche ed espresse con la maiolica ed i *nodi* in ferro lavorato, quella tendenza alla contaminazione con il grazioso⁴⁶⁵ pronunciato in chiave mediterranea.

Parallelamente alla costruzione del Palazzo Panorama, Cotronei e Avena si attivarono per seguire altri cantieri che in quel tempo erano in corso d'opera. Il primo di questi interessava la ristrutturazione di una grande villa acquistata dall'armatore Angelo Colella. La struttura originaria, interamente realizzata in tufo, si adeguava alla tipologia di villetta sorta tra gli anni Venti e Trenta sulla collina di Posillipoe, in particolare, lungo la dorsale di via Manzoni. Questa, a pianta quadrata con due leggeri avancorpi angolari, si estendeva su tre livelli, di cui il pianterreno, posto a livello inferiore, si adagiava sul declivio della collina rivolgendo le sue aperture verso il panorama del golfo. Il piano terra era adibito a zona giorno e servizi mentre il secondo, a zona letto, con ampi terrazzi e balconi collegati fra loro. Avena, trovandosi di fronte ad una distribuzione interna piuttosto sacrificata dal rigido geometrismo dei muri di spina, è costretto a dover agire strutturalmente per poter creare ambienti più ampi e confortevoli come di suo gusto. Vennero pertanto eliminati dei tramezzi e, lì dove occorreva, eseguiti puntuali interventi di taglio e di rinforzo di alcuni setti murari con l'applicazione di strutture intelaiate in cemento armato. Lì dove potette, furono inoltre aperte finestre strombate ad oblò, smussati gli angoli ed inseriti balconi semicircolari, sulla scia di quelli che si stavano realizzando per Palazzo *Panorama*⁴⁶⁶. Anche le pareti perimetrali vennero tagliate agli angoli per l'apertura di finestre cantonali⁴⁶⁷ o per la formazione di ambienti, la cui sagoma smussata richiamava vagamente quella di un grande *bow-window* rivolto verso il mare. Gli spigoli interni degli avancorpi anteriori subirono lo stesso trattamento, cosicché il loro profilo fungeva da ampia cornice per il corpo centrale ed il suo ingresso principale⁴⁶⁸. Internamente l'edificio ebbe

⁴⁶⁴ D. Lucignano, S. Catullo, *Giuseppe Macedonio scultore maiolicaro*, Ed. Fioranna, Napoli 2011, p. 35.

⁴⁶⁵ P. Mascilli Migliorini, *Traslazioni e contaminazioni: l'architettura della città negli anni Trenta* in C. de Seta (a cura di), *op. cit.*, p. 100.

⁴⁶⁶ Anche le pareti esterne di questi balconi erano rivestiti da malta cementizia colorata, mischiata a frammenti di vetro verde in modo da creare una superficie ruvida e brillante.

⁴⁶⁷ Questa volta, trattandosi di muratura portante, l'apertura di finestre angolari venne eseguita applicando in corrispondenza degli spigoli, un pilastro circolare di rinforzo in cemento armato.

⁴⁶⁸ La scalinata che conduce all'ingresso, accompagnata da fioriere laterali, presentava un'apertura a ventaglio ed una pensilina protesa verso l'alto e culminante con un singolare e frivolo ricciolo. La salita verso l'ingresso era accompagnata dal gorgoglio dell'acqua di una fontana con vasca sottostante alla scalinata.

dunque la possibilità di essere rimodellato negli spazi e nei rivestimenti interni, ai quali Avena, come sempre, pose particolare attenzione. Gli ambienti al pianterreno vennero ridimensionati per le nuove funzioni e per l'alloggio della servitù. La spazialità del grande ingresso venne addolcito da una parete frontale curva e da un'elegante porta a pannelli in legno pregiato con applicazioni in rame, raffiguranti i segni zodiacali. Sul lato opposto, quello rivolto verso il mare, era previsto un ampio soggiorno⁴⁶⁹ a cui si accedeva lateralmente, così che chiunque vi entrasse poteva ammirare da un lato, l'ampia vetrata rivolta verso il golfo, dall'altro, una monumentale scala semicurva che conduceva al piano superiore. Dai ricordi dei figli dell'architetto si ricava la notizia che l'opera non venne eseguita totalmente nel rispetto delle volontà di Avena. La motivazione fu duplice: la prima era dovuta ai vincoli che la stessa struttura dell'edificio imponeva, la seconda era invece legata al carattere difficile del suo proprietario. Ad ogni modo, una volta completata, la nuova veste della villa venne celebrata con una festa inaugurale alla quale parteciparono anche il progettista Avena ed il costruttore Cotronei con le loro rispettive famiglie.

Il secondo cantiere invece, interessò la costruzione *ex novo* di una residenza per conto del sig. Giuseppe Moscati, da realizzarsi su di un suolo a via Petrarca. Per questo lavoro Avena si interessò interamente della progettazione e della rifinitura esterna ed interna dei diversi ambienti. Di quest'opera è stato possibile reperire al momento, solo un disegno prospettico di facciata e qualche foto di cantiere. L'edificio, situato su di un tratto molto panoramico di via Petrarca, si inserisce organicamente nella configurazione naturale, costituita da una tipica vegetazione mediterranea, con tutti gli elementi che la caratterizzano, quali: le ampie terrazze, le finestre arcuate, la garbata dissimmetria della composizione e la sistemazione a giardino del lato posteriore, con percorsi sinuosi e angoli pittoreschi. La sua volumetria, piuttosto compatta, si sviluppa su tre livelli sfalsati che creano ampi terrazzamenti rivolti verso il mare. Colpisce il netto cromatismo dei mattoni in cotto, che ricoprono i due piani superiori ed il biancore delle lastre e delle bacchette di travertino della parte sottostante. Gli immancabili pergolati, posti su ogni terrazza, vengono accostati al volume semicircolare di un bow-window che caratterizza un solo lato della costruzione. Le aperture ad arco con mensole angolari, i

⁴⁶⁹ La sua superficie complessiva venne ricavata sottraendo dello spazio all'ampia terrazza posteriore.

materiali di rivestimento ed alcune applicazioni decorative, poste principalmente sul retro dell'edificio, esprimono in chiave moderna, un richiamo alle forme neoromaniche. Gli appartamenti, una volta concluso l'edificio, vennero subito venduti⁴⁷⁰ anche a costi molto elevati. Uno di essi fu acquistato da Attolini, un altro, posto al sesto piano, fu occupato dalla famiglia Cotronei.

Gino Avena si trasferì al quinto piano del palazzo Panorama, in un appartamento proiettato sul verde della Floridiana ed il celeste del golfo di Napoli, i suoi colori preferiti.

L'interno della sua abitazione fu rivestita da un pavimento di marmo Giallo di Siena. L'architetto progettò inoltre una grande credenza con specchiera d'angolo, realizzata appositamente per la parete della sua camera da pranzo. Il balcone interno invece venne decorato da un piedistallo rivestito con tessere di marmo ricoperto da una calotta in ferro lavorato che proteggeva una copia di una statua classica romana.

4.b 2) *Il ristorante "D'Angelo"*

La trattoria Sica⁴⁷¹ e il ristorante D'Angelo, favoriti dall'apertura del Teatro Diana, erano le maggiori stelle della ristorazione collinare vomerese⁴⁷². Le origini del secondo locale risalgono al 1926, quando Alfredo Attolini⁴⁷³ e la moglie Nunzia D'Angelo, chiesero in fitto ai duchi di Presenzano uno *chalet* con un terreno intorno, posto in prossimità della

⁴⁷⁰ L'edificio era composto di 7 piani complessivi, ognuno avente delle caratteristiche planimetriche peculiari: il primo ed il secondo piano erano ad esempio posti sotto il livello stradale e potevano usufruire di un ampio spazio panoramico rivolto a sud, ovest ed est. Gli appartamenti del primo piano sono di 200 mq ognuno e sono circondati da giardino, quelli del secondo, di circa 210 mq, posseggono invece un terrazzo più piccolo posto vicino alla strada.

Il terzo piano, dove si apre l'androne, è leggermente rialzato dal piano stradale e presenta due appartamenti di circa 240 mq ognuno. Nel quarto, quinto e sesto livello si aprono invece abitazioni estremamente panoramiche che constano di circa 250 mq di ampiezza. Sul terrazzo erano state costruite anche due lavanderie comuni, una per verticale e due piccoli appartamenti di circa 30 mq con ammessa una quota di terrazzo ampia 200 mq. Ogni singolo appartamento venne venduto da entrambi i professionisti.

⁴⁷¹ La trattoria Sica nacque in via Bernini n. 17 nel 1936, quando Anna Sica rilevò una vecchia fiaschetteria. Divenne ben presto noto alla borghesia vomerese del tempo e punto di ritrovo di molti intellettuali e artisti di gran fama: da Eduardo De Filippo a Renato Guttuso, da Raffaele Viviani a Luigi Compagnone. Vi si potevano incontrare lo scultore Giovanni Tizzano, Carlo Verdecchia, Franco Giroi e molti altri. Cfr. A. La Gala, *Vomero Storia e storie*, A. Guida Editore, Napoli 2004, p.208.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Alfredo Attolini (1892-1967) era figlio di Vincenzo, chef che aveva servito a lungo la Principessa Korchikoff a Sorrento e Mr. Harrison Davis, ultimo proprietario di villa Floridiana. Dopo una breve parentesi da sarto, Alfredo, che in gioventù era stato collaboratore del padre, decise di dedicarsi soltanto alla cucina insieme alla moglie Nunzia, anch'essa figlia di rinomati cuochi. Creatore della "Pizza con segreto" (elogiata, insieme al suo ideatore da E. A. Mario con un'ode), Attolini sapeva, con effetto, trasformare un piatto semplice in una grande specialità. La sua notorietà come cuoco lo portò, negli anni Cinquanta, ad essere nominato Commendatore, Grande Ufficiale e Cavaliere del Lavoro. Servì il re Umberto quando venne ad inaugurare il Diana e quest'ultimo lo volle con sé a Cascais nel 1952 per allietare, con la sua cucina, una ricorrenza familiare negli anni d'esilio. Il Presidente Enaudi gli fece dono di un prezioso orologio come segno di riconoscenza del suo operato. Di lui parlò anche la rivista *Life* negli anni Sessanta.

via Aniello Falcone, per farci un ristorante. Nei venticinque anni successivi Attolini portò con dedizione la notorietà del ristorante a punti di eccellenza. Funzionando come *dopo-teatro*, a ridosso del Diana, il locale richiamò i più noti artisti a cui si aggiunsero ben presto i nomi di altre notorietà del *jet-set* napoletano ed il turismo d'oltralpe⁴⁷⁴. Nonostante alcuni danni inferti alla struttura durante il secondo conflitto mondiale⁴⁷⁵, il locale continuò la sua attività fino a quando, il 21 febbraio 1951, un corto circuito non provocò un incendio e lo distrusse completamente⁴⁷⁶. Anche grazie all'aiuto di molti colleghi ristoratori italiani⁴⁷⁷, Attolini riuscì a finanziare la spesa della ricostruzione⁴⁷⁸, secondo il progetto concepito da Avena e realizzato dalla ditta dell'Ing. Cotronei. L'architetto, per assecondare le necessità di rapida ripresa del locale, progettò una nuova struttura in cemento armato con travi precomprese e pannelli prefabbricati. La scelta di questi materiali e l'aiuto offerto dallo stesso Attolini⁴⁷⁹, portarono ad accelerare i tempi di costruzione che si conclusero nel giro di pochissimo tempo⁴⁸⁰. La sera del 12 maggio del 1951 il nuovo locale venne inaugurato con ampio successo di pubblico. «*La terrazza panoramica che domina il golfo, un salone di 250 mq, un altro di 80 mq ed un terzo, ancora in costruzione, costituiscono, con i 350 mq destinati alla cucina ed ai servizi, il nuovo complesso che da oggi rivedrà la sua antica ed affezionata clientela*»⁴⁸¹. L'evento fu ripreso anche da alcune agenzie d'informazioni che lanciarono la notizia: «*D'Angelo a Napoli è rinato*»⁴⁸². La nuova volumetria, sviluppata su un solo piano con cantine sottostanti, era composta da un ingresso semicircolare con annessa sala d'attesa che collegava, da una parte, la sala principale con la veranda e dall'altra, un ambiente destinato a cucine e servizi. In un primo progetto era prevista anche la realizzazione di un piano sopraelevato con un'ampia terrazza

⁴⁷⁴ Molti turisti americani venivano a ristorare nel locale.

⁴⁷⁵ A. Stefanile, *op. cit.*, p.181.

⁴⁷⁶ Cfr. M. N. de Luco, *Trattorie e cuochi celebri nella Napoli dell'800*, Luigi Regina Editore, Napoli 1969, pp.174-183.

⁴⁷⁷ Attolini aveva ricevuto offerte di aiuti anche dall'America, ma scelse quelle dei proprietari di otto fra i più rinomati ristoranti d'Italia. Fra i locali finanziatori si ricordano: il *Pappagallo* di Bologna, la *Fenice* di Venezia, *Bindi* di Milano, *Casina Valadier* e *Alfredo La Scrofa* di Roma.

⁴⁷⁸ «875 telegrammi da tutte le parti del mondo spinsero Attolini a ricominciare da capo». Così scrive Rupignié nella recensione sul ristorante D'Angelo nel testo di C.Aguglia (a cura di), *Caffè e Ristoranti storici d'Italia. Cronache della forchetta d'argento*, Casa Editrice "Rilieggraf", Milano 1951, pp.100-101.

⁴⁷⁹ Attolini partecipò attivamente alla ricostruzione del suo ristorante lavorando insieme agli operai e comprando anche il materiale necessario alla riuscita dell'opera. Cfr. M. N. de Luco, *op. cit.*, p.183.

⁴⁸⁰ Il locale venne completato in soli sessanta giorni.

⁴⁸¹ Estratto dall'articolo *Riaperto ieri sera il ristorante D'Angelo*, (non firmato), presente ne «La cronaca di Napoli» de «Il Mattino», 12 maggio 1951, p. 2.

⁴⁸² Cfr. M. N. de Luco, *Ibidem*.

panoramica; l'idea venne poi scartata per il rispetto delle norme sulle altezze e le distanze dalla strada.

L'imponente folla, intervenuta alla cerimonia inaugurale, fu subito colpita, oltre che dalla terrazza fiorita e dalle luci colorate pioventi dagli alberi, anche dal *maestoso salone, reso quanto mai suggestivo da un prezioso camino e da scelte ceramiche napoletane*⁴⁸³. Effettivamente il salone, interamente progettato da Avena con una parte protesa a sbalzo verso il mare, rappresentava la meraviglia del locale, non solo per le sue ampie dimensioni ma anche per le sue finestre a nastro ed il suo ricco apparato decorativo, di originalissima fattura. Dominava la scena un maestoso caminetto angolare in muratura, avente una cappa ricoperta da una sovrastruttura ondulata in stucco, di forma troncoconica, con fori alternati dai quali fuoriusciva la luce di faretti ad essa sottoposti⁴⁸⁴. Lateralmente erano state applicate pietre sbazzate in travertino e, sulle pareti, erano poste delle mensole sparse sagomate diversamente. Degno di nota era anche il lavoro in gessolino del soffitto: un tappeto modellato con un intreccio "a paglia", con sporgenti a forma di cesto e cavità varie, erano tutte utilizzate per contenere le luci soffuse di neon nascosti. Nella sala d'aspetto era stato collocato un bancone bar, interamente rivestito da maioliche della ditta Stingo⁴⁸⁵, il cui disegno⁴⁸⁶, insieme alla sua realizzazione, fu un gentile dono dello stesso Avena al suo proprietario. La terza sala, sottoposta al piano terra, venne soprannominata da Avena la "Tavolozza di D'Angelo" per la sua volontà di decorare le sue pareti da affreschi eseguiti dai migliori artisti napoletani dell'epoca: Casciaro, D'Angelo, Buono, solo per citarne alcuni⁴⁸⁷. Il Ristorante, anche dopo alcune necessarie ristrutturazioni⁴⁸⁸, rientrava fra quei locali la cui rinomanza era legata soprattutto al nome del suo gestore Alfredo Attolini e della sua famiglia, che hanno proseguito a dirigere l'azienda fino al 1995⁴⁸⁹.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ La forma di questa cappa ricordava un drappoggio a poise o la gonna a campana tipica della moda del tempo

⁴⁸⁵ Della stessa ditta era il pavimento costituito da fasce a losanga costituite da una doppia fila di mattonelle in cotto che costituivano la fuga di ampi riquadri eseguiti in maiolica, decorata con motivi floreali di grande estensione.

⁴⁸⁶ Il motivo policromo su fondo in cotto, aveva decorazioni di fiori, riccioli e cartigli, secondo gli schemi di stampo settecentesco.

⁴⁸⁷ In questo locale mosse i suoi primi passi Fausto Cigliano. Cfr. A. La Gala, *Il Vomero e l'Arenella*...cit., p.84.

⁴⁸⁸ In particolare, la veranda destra venne ristrutturata negli anni Ottanta dal figlio di Gino, l'arch. Marcello Avena.

⁴⁸⁹ Dopo la morte di Alfredo Attolini, avvenuta il 27 marzo 1967, la gestione del locale è stata proseguita con la stessa passione ed amorevole cura dal figlio Vittorio a cui va il mio personale ringraziamento per le numerose notizie avute sul ristorante e l'architetto Avena.

4.b 3) *La facciata del civico 154/b di via Cimarosa*

Fra i diversi interventi citati dall'architetto, di cui egli stesso andava fiero, appare menzionata anche la facciata del palazzo in via Cimarosa 154/b : *“Iniziai l'attività di progettista proprio al Vomero, curando anche l'architettura esterna di numerosi edifici nelle vie Vaccaro, Luca Giordano, Cimarosa, Morghen, Luigia Sanfelice, Viale Michelangelo e nella stessa via Aniello Falcone dove tutt'ora risiedo.”*⁴⁹⁰. Come dunque egli stesso ricorda, il suo contributo si riferisce solo alla puntuale definizione di alcune parti dello stabile e non all'intera opera. Questo tuttavia costituirà l'ultimo intervento realizzato per conto di Cotronei e dopo di esso la sua collaborazione con l'ingegnere sarà portata a finire.

L'edificio, in generale, può ritenersi un prodotto di semplificazione del più famoso palazzo *Panorama*, ma con esiti quasi del tutto paritetici. Progettista, costruttore e direttore dei lavori fu l'ing. Tommaso Cotronei, il quale volle realizzare, nonostante le limitazioni di spazio ed i vincoli di altezza, un fabbricato moderno e all'avanguardia per l'epoca, soprattutto per le soluzioni tecnologiche adottate e per l'efficace sfruttamento degli spazi, ricavati adoperando sapienti soluzioni progettuali ed incastri di ambienti poliformi. Per la sua qualità formale Avena, allora consigliere dell'impresa gestita dal collega amico, influenzò non poco il suo progettista sulla scelta di alcune migliorie architettoniche che hanno dato, principalmente alla facciata, un aspetto più accattivante e garbato. Ancora forte del successo ricavato dalla realizzazione del Palazzo Panorama e sicuro di poter contare su di un'impostazione progettuale oramai collaudata e fatta propria, Cotronei non si tira indietro nel riproporre per il nuovo edificio alcune soluzioni già adottate in alcune sue opere precedenti. Fra queste vi è senza dubbio la scelta di rappresentare il disegno semicircolare della scala che, come per il palazzo *Panorama*, culmina con un lucernaio emisferico traforato da numerosi oblò in vetrocemento. Il tema caro alla produzione aveniana, ovvero la fioriera che contorna il profilo dei balconi, viene qui ripresa da Cotronei “perfezionando” la forma che l'architetto aveva disegnato per il palazzo di via Paesiello, rivestendola di tesserine maiolicate verdi e arricchendola di una ringhiera con protezioni a volute i cui montanti, sempre disegnati dall'architetto per quello stabile, vengono corretti dal costruttore e resi con una forma a *giunco*. L'elemento innovativo per l'epoca, che riscosse nel

⁴⁹⁰ C. Fidora, *op. cit.*, p. 7.

palazzo Panorama il compiacimento di pubblico per la sua originalità di scelta, fu però la presenza in facciata delle applicazioni in maiolica. Cotronei decise pertanto di riproporli utilizzando tuttavia delle decorazioni la cui mano non risulta essere quella di Macedonio. Questi elementi in pasta, dipinta da colori sul giallo ed il blu, che riprendono il tema delle foglie e degli uccelli, sono della stessa manifattura utilizzata da Avena per rivestire la fontana d'ingresso dell'edificio di via Toma 5, antecedente al palazzo Cotronei di qualche anno (1952).

La fattura delle maioliche, commissionata dall'architetto a un ceramista anonimo, è presente in entrambi i palazzi sia come rivestimento esterno sia come bordo dell'aiuola interna all'androne. Questa soluzione progettuale e decorativa, che porta anche alla scelta di utilizzare portoni in ferro lavorato e vetro per il filtraggio di luce, si ritrova invero in molti altri palazzi realizzati da Avena, ma è ancor più evidente in quello di via Cimarosa, dove gli ampi spazi dell'androne consentono una libertà compositiva di maggior respiro, permettendo di poter inserire numerosi richiami naturali, riscontrabili sia nei decori in maiolica che adornano la portineria, sia nella presenza di sinuose aiuole laterali all'ingresso. L'applicazione in facciata di elementi minuti in ceramica smaltata dall'originale disegno, ben si sposano con il contesto naturalistico della vicina Floridiana e testimoniano una sorprendente cura del particolare decorativo, il cui segno più forte si manifesta nella mensola d'angolo sul lato destro dell'edificio. Questo rapporto dialettico con il parco è dato anche dalla scelta di utilizzare un elemento filtro quale il cancello piuttosto che un classico portone con ante di legno. In un progetto originario, disegnato dal Nostro e scartato da Cotronei⁴⁹¹, questo aspetto naturalistico era ancora più evidente nel rivestimento basamentale. Questo infatti sarebbe dovuto essere composto da lastre di pietra la cui sagoma sbozzata, avrebbe ripreso molto idealmente la forma dei muretti di contenimento in tufo ideati dal Niccolini per il parco ferdinando. Un altro aspetto da non sottovalutare di quel disegno è la prima comparsa della soluzione d'angolo con il taglio smussato, successivamente ripreso nelle varianti realizzate da Cotronei. A conferma di quanto detto vi sono le parole dello stesso Cotronei scritte in una lettera inviata ad Avena per il lavoro svolto sull'edificio e che noi trascriviamo in parte:

⁴⁹¹ E' stato possibile visionare ma non riprodurre per volere del figlio dell'ing. Cotronei una copia di questo progetto, conservato nell'archivio privato di quest'ultimo.

“Carissimo Gino,

*Ti accludo un assegno a molto modesto compenso della tua opera professionale per i primi disegni delle ceramiche, per lo studio dell’androne e per il disegno di massima della facciata, da me non attuata, del fabbricato in via Cimarosa. Ho rinunciato all’ulteriore tua collaborazione per la tua mancanza di tempo, oberato come sei di incarichi, per qualche iniziale divergenza di vedute e, principalmente, per la mia congenita morbosa gelosia, anche nel campo professionale, che mi ha spinto, a suo tempo, anche per questo fabbricato molto più impegnativo dei precedenti, a fare da solo, onde l’opera avesse in tutto un unico padre.”*⁴⁹²

Senza nulla togliere alle qualità progettuali apportate dall’ing. Cotronei nella struttura, si conferma il suo operato per quanto riguarda la distribuzione degli ambienti, la sua costruzione e la direzione dei lavori e la realizzazione della scala, alla quale però ancora una volta Avena apportò un suo personale contributo, per quanto riguarda il motivo a S della ringhiera, ritrovabile anche in altre sue opere contemporanee o precedenti all’edificio in questione: si veda ad esempio il portone d’ingresso degli stabili in via Bonito e di via De Nardis, nonché della ringhiera del civico 260/a di via Aniello Falcone. E ci fermiamo qui, anche perché questi spunti di riflessione non sono avallabili da una documentazione esaustiva ed attendibile, che possa definire in modo chiaro ed univoco il rispettivo e quantitativo contributo dell’architetto su questo edificio. Per il resto si riporta in nota quanto per iscritto ricorda il figlio dell’ing. Cotronei, Bruno, con tutte le dovute accezioni al caso:

“Gentile Arch. Marco de Napoli,

tengo a precisare che circa 5 anni fa nelle bacheca RICORDO DELL'ING.TOMMASO COTRONEI, ho descritto molto sommariamente alcune opere di mio padre (scomparso nell'ormai lontano dicembre del 1984) e in particolare quella del fabbricato in via Aniello Falcone 191 per evidenziare che detta costruzione (all'epoca definita dalla gente la più bella per civili abitazioni di Napoli) E' STATA CONCEPITA E REALIZZATA DA MIO PADRE coadiuvato (solo per la facciata ed alcune finiture interne) dall'arch. Gino Avena. CON AMPIA DOCUMENTAZIONE, HO DIMOSTRATO COME IL PRIMITIVO PROGETTO DI FACCIATA DI AVENA, FU NON ACCETTATO DA MIO PADRE CHE PERSONALMENTE SUGGERI' ED ESEGUI' FONDAMENTALI MODIFICHE.

IN PARTICOLARE L'ANDRONE E LA SCALA CIRCOLARE SONO STATI CONCEPITI ESCLUSIVAMENTE DA MIO PADRE. Per quanto riguarda la collaborazione dell'arch. Avena con mio padre, sono a conoscenza con sicurezza che si è esplicata per il palazzo in via Falcone come

⁴⁹² Stralcio di lettera inviata il 25 maggio 1956. Archivio impresa Ing. Tommaso Cotronei.

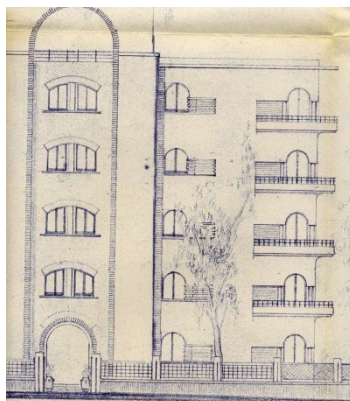
ho precisato, mentre per il fabbricato in via Paisiello 33 si è limitata al disegno di una fioriera e ad una leggera correzione sul disegno di mio padre relativo all'androne. TENGO A PRECISARE QUINDI NELLA MANIERA PIU' ASSOLUTA CHE I FABBRICATI DI VIA PAISIELLO, PIRRO, CAVALLINO e CIMAROSA 154 (uno dei palazzi più belli e funzionali del Vomero) SONO OPERA ESCLUSIVA DI MIO PADRE COME PROPRIETARIO E PROGETTISTA.

Per quanto riguarda, invece, i fabbricati di via Tasso 183, via Tasso 193 e il piccolo parco fra via Tasso e via Falcone. UNA SOLA COSA SO DI SICURO: SONO STATI COSTRUITI DALL'IMPRESA COTRONEI DIRETTA DA MIO PADRE. Quindi che in dette costruzioni ci sia stata collaborazione fra mio padre e l'arch. Avena, lo ignoro. Potrebbe però esserci stata anche in relazione alla buona amicizia e stima che legava Tommaso e Gino."

RAPPORTI PROFESSIONALI FRA TOMMASO COTRONEI e GINO AVENA

Su pressante sollecitazione dell'arch. Marco de Napoli, in relazione alla sua tesi di Dottorato incentrata sull'opera di Gino Avena, architetto in Napoli, provo a ricostruire i rapporti professionali tra mio padre e Gino Avena. Fino al primo terzo degli anni Trenta mio padre ha lavorato come dirigente nell'impresa di costruzioni MARINO & COTRONEI. Non mi risulta che Gino Avena abbia mai lavorato presso o per detta impresa. Successivamente nasce l'impresa Tommaso Cotronei, fondata e diretta da mio padre, che ha costruito (fra l'altro) negli anni Trenta due fabbricati per civili abitazioni in via Tasso ai numeri 183 e 193. Per detti fabbricati non mi risulta che mio padre abbia chiesto all'arch. Avena progettazione architettonica o altro, né conosco il nome del progettista. Sempre verso la fine degli anni Trenta, l'impresa Cotronei (su brillante iniziativa di mio padre) ha costruito in proprio un piccolo delizioso parco composto da 4 palazzine e di una strada privata. L'accesso pedonale al parco è da via Tasso, mentre l'accesso pedonale e carrabile è dalla via A. Falcone. Anche per detto parco ignoro se mio padre abbia chiesto a Gino Avena progettazione architettonica o altro. Il primo rapporto professionale di cui ho certezza fra l'impresa di mio padre e Gino Avena avviene, alla fine degli anni Trenta in una vasta sopraelevazione in via Marino Turchi 16 e so di sicuro che l'opera dell'arch. Avena si è esplicata principalmente per bagno padronale di un appartamento e per una grata suddividente il salotto e lo studio dello stesso appartamento. Nei primissimi anni Quaranta l'impresa ing. Tommaso Cotronei ha costruito in Pomigliano D'arco, per conto della Società Alfa Romeo, un vasto villaggio composto da circa 500 appartamenti per operai e impiegati, strade interne, prigioni per la caserma pompieri, una lussuosa palazzina "ospiti", vasto rifugio antiaereo, ect. Di questo villaggio (come da attestato dalla Alfa Romeo del 7/4/1945) mio padre ha redatto i progetti esecutivi ed i calcoli statici delle costruzioni e ha personalmente diretto la organizzazione e la conduzione esecutiva dei lavori stessi. In questo grande complesso non vi è stato alcun rapporto professionale fra mio padre e l'arch. Avena. Nel dopoguerra, dopo un periodo di sfollamento trascorso anche a Roma dove mio padre fu nominato ingegnere della Santa Sede, l'ing. Cotronei riprese i rapporti, principalmente amicali, con l'arch. Gino Avena e lo inserì come socio (per una minima quota) dell'impresa di costruzioni ing. Tommaso Cotronei & C. spa che era proprietaria di un suolo (acquistato nel 1939 dal duca di Presenzano) in via A. Falcone 191. In tale suolo l'ing. Cotronei aveva in programma la costruzione di un fabbricato di lusso ed aveva incaricato l'arch. Avena (essendo Tommaso impegnatissimo per l'Alfa Romeo) di elaborare un progetto di massima in base al quale aveva ottenuto licenza edilizia e

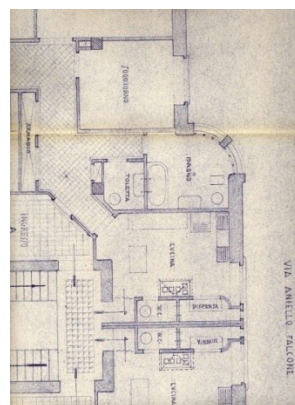
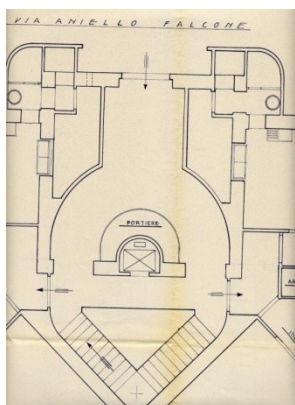
iniziato lo sbancamento nel luglio del 1940. Ma i lavori erano stati molto presto interrotti per la sopravvenuta ordinanza governativa che sospendeva (per Guerra) tutte le costruzioni edili private. Come dicevo, l'ing. Tommaso Cotronei, appena tornato dallo sfollamento, il 18 gennaio 1945 presentò al Comune istanza di proroga della licenza edilizia ottenendone parere favorevole. Qui inizia la stretta e intensa collaborazione professionale fra l'ing. Cotronei e l'arch. Avena durata per i circa 30 mesi che furono necessari per portare a termine la costruzione a causa di varie e lunghe interruzioni concluse con due sentenze del Consiglio di Stato a favore di mio padre. Ecco il progetto di facciata redatto da Avena

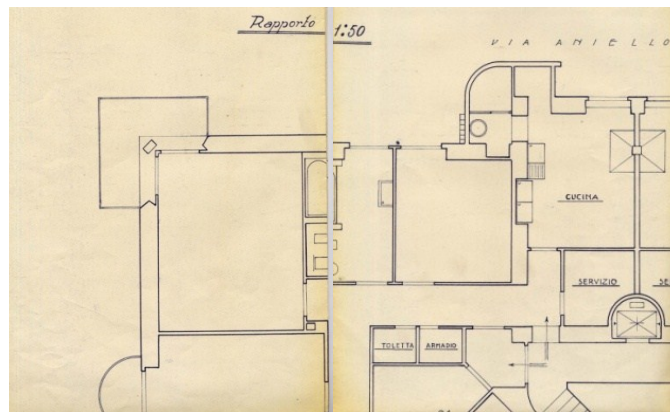


Ma mio padre (che aveva da tempo completata la progettazione di massima altimetrica e volumetrica del palazzo) voleva una linea più innovativa e moderna ed , a sua volta, incominciò ad abbozzare un nuovo progetto della facciata che, anche con interventi di Avena, divenne così come realizzato e voluto da Cotronei

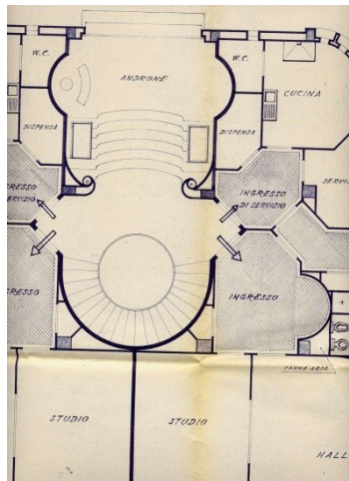


Per l'androne e le scale del palazzo, ecco i progetti di Avena:



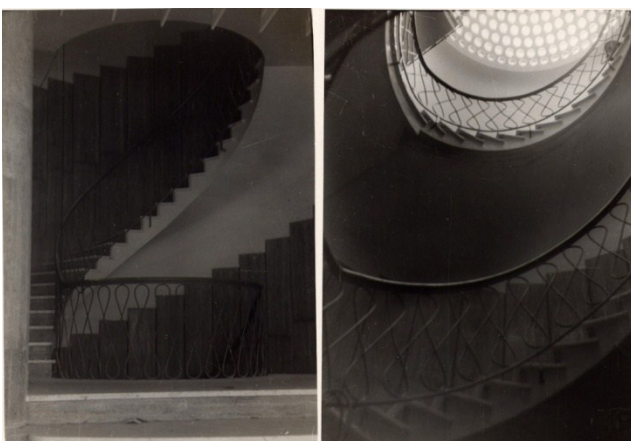


ed ecco quello concepito, voluto e realizzato da mio padre dove è opportuno notare particolarmente la scala circolare che tanto ebbe successo nella celebrazione di quello che fu definito il più bel palazzo per civili abitazioni di Napoli.



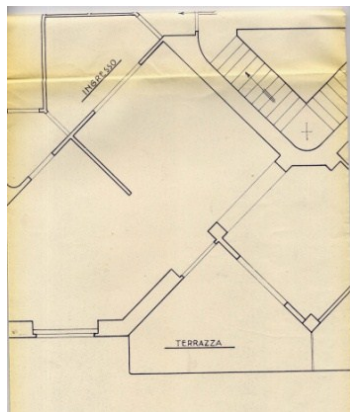
Ripeto che va principalmente focalizzata l'attenzione del lettore sulla scala circolare (uno dei particolari più apprezzati) il cui merito va a Tommaso per averla fortemente voluta concepita ed attuata (vedi lettera del 31 maggio 1956).

Eccola:

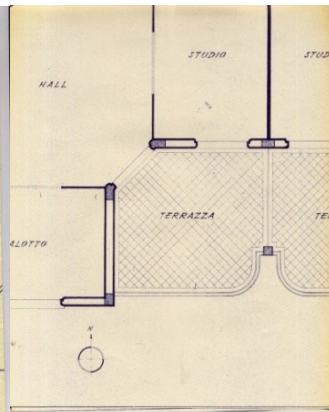


Anche i balconi ed i terrazzini sul lato mare segnano differenze fra le progettazioni di Gino Avenae le concezioni e realizzazioni volute da Tommaso Cotronei.

Ecco quelle di Gino



E quelle di Tommaso



Ad avallare quanto ho più sopra ho scritto, nel maggio 1956 scoppiò tra i due professionisti una breve polemica epistolare. Infatti Gino, dopo aver ricevuto da Tommaso un ulteriore no ad un suo progetto di facciata, gli scriveva (26/5/1956): "...è una chiara precisazione delle rispettive prestazioni professionali per il fabbricato in via Cimarosa. Non ti nascondo che l'auspicavo anche nei riguardi dei terzi che, stupiti, mi rimproveravano di non aver saputo variare motivi e particolari nati a via A. Falcone...A tutti metto in rilievo la mia non partecipazione all'opera che, ultimata, rappresenterà una perfetta realizzazione e ti darà quelle soddisfazioni che meriti..."

Ed ecco la risposta di Tommaso (31/5/1956): "...ma, considerato che tu auspicavi una precisazione per te e per i terzi, è bene che questa precisazione sia, come io ho sempre desiderato, piena e completa e non racchiusa in una breve frase molto pungente. Ho attentamente riguardato tutto quello che ho realizzato a via Cimarosa e di richiamo ai fabbricati di via A. Falcone e di via Paisiello vi ho trovato il motivo della scala circolare di via Falcone e la sagoma, molto riveduta e corretta, della fioriera di via Paisiello. A prescindere che, a mio modesto parere, un'opera architettonica si guarda e si giudica nel suo complesso armonico di movimento di masse e funzionalità e non nel piccolo particolare decorativo che può benissimo affidarsi ad un modesto decoratore, reputo necessario, ed era tempo, precisare le rispettive posizioni sia per il fabbricato di via Falcone che per quello di via Paisiello.

1) Il fabbricato di via A. Falcone...non hai potuto superarlo perché, evidentemente, non hai mai analizzato il rispettivo apporto alla realizzazione dell'opera. E' bene quindi, e potrà esserti utile, che quest'analisi tu la faccia ed io te ne fornisco, acclusi, i relativi elementi e documenti. Dagli stessi potrai rilevare le successive radicali e fondamentali modifiche che io ho studiato e ho fatto apportare al progetto originario...in dette modifiche è compresa la scala circolare da me concepita e attuata...Per la mia vigile attenzione tu in via A Falcone, forse per la prima volta, hai realizzata una decorazione semplice e lineare che rispecchia la mia concezione del fabbricato che deve essere ben diversa dal villino...

2) Per il fabbricato di via Paisiello, ti incaricai di studiarne la decorazione della facciata principale sul mio progetto planimetrico e altimetrico. Tu mi hai redatto due progetti, che ti accludo, e dagli stessi rileverai che io non li ho attuati avendo scartato il primo e non approvando nel secondo l'artificiosità decorativa in base di lesene...Di questo secondo progetto ho realizzato la sola fioriera così come tu l'avevi disegnata...

Con quanto ti ho scritto e con i disegni che ti accludo, puoi ben documentare ai tuoi "terzi stupiti" la tua irresponsabilità alle mie malefatte ...e puoi loro ben chiarire, lo ripeto ancora una volta, che un fabbricato è un'opera completa di ingegneria che non si giudica da una fioriera o da una ceramica, ma nel suo complesso tecnico e nella sua armonia dell'insieme. La critica del piccolo particolare decorativo lasciamola al "decoratore"...

Due giorni dopo Gino Avena rispondeva: "Caro Tommaso, alla polemica, che divide, preferisco conservare la vecchia amicizia. Quindi metto il punto e ti abbraccio".

Nella stessa giornata(2/6/1956) mio padre replicava: " Carissimo Gino, la tua lettera è quella che vivamente desideravo. Ti abbraccio come sempre".

In conclusione, chiariti i relativi apporti professionali al progetto per via A. Falcone stabiliti a mezzo dei disegni sopra riprodotti e alle lettere (tutti in mio possesso), bisogna concludere che di sicuro mio padre si è avvalso dell'opera architettonica di Avena per: 1)La sopraelevazione di via Marino Turchi; 2) Il fabbricato di via A. Falcone; 3) Villa Moscati; 4) Villa Colella.

Mentre di sicuro per i fabbricati di Via Paisiello (a meno della fioriera), di Via Ligorio Pirro, di Via Cimarosa, di via Bernardo Cavallino e per la palazzina di via Merliani, costruzione, progettazione e direzione dei lavori sono state esclusivamente opera dell'ing. Tommaso Cotronei. Per il piccolo parco fra via Tasso e via Falcone, costruito dall'impresa Cotronei su idea di mio padre, è invece probabile (ma non certo) che mio padre abbia incaricato Avena della progettazione esecutiva. Infine per i fabbricati in via Tasso 183 e 193, costruiti dall'impresa Cotronei ,ignoro totalmente chi ne sia stato il progettista.

Bruno Cotronei

5. Gli anni della ricostruzione (1950-1970)

5.aI Cine-teatri

Di grande importanza risulta il contributo offerto da Avena per l'allestimento di numerose sale cinematografiche e teatrali.

La fortuna di queste architetture risale agli inizi degli anni Trenta. Il cinematografo, con l'avvento del sonoro nel 1929, dovette infatti subire numerose modifiche strutturali soprattutto attinenti ad una nuova acustica. Le sale cinematografiche dovevano poi attrarre la gente per convincerla ad uscire di casa e godere di un'alternativa irrinunciabile. Il ruolo della luce artificiale fu fondamentale: essa infatti doveva far emergere il cinema di notte rispetto agli altri edifici, distinguerlo rispetto a quelli commerciali e rendere molto più esplicita la natura della loro offerta. Le luci colorate a neon⁴⁹³ richiamaavano di notte il pubblico con i loro giochi di luci⁴⁹⁴. Nascosti in gole di gesso o di stucco, essi sottolineavano volumi e decori, mettevano in risalto le locandine e determinavano direzioni preferenziali⁴⁹⁵. L'utilizzo del cemento armato permise poi di realizzare, riguardo alla concezione volumetrica della sala, soluzioni ardite e libere: telai rigidi, travi Vierendeel che svincolavano ampi spazi dall'impegno di ingombranti pilastri di sostegno o grandi arconi parabolici esterni per sorreggere la vasta luce del solaio di copertura, all'epoca di grande sperimentazione, divennero in seguito di uso ricorrente nelle successive costruzioni insieme all'uso di legni, tappeti plastici, pannelli fonoassorbenti che divennero le nuove decorazioni in sostituzione di quelle precedenti. Fin dagli anni Trenta il materiale isolante più utilizzato per le sale cinematografiche era il gesso, spesso usato in pannelli a doppio strato con interposta camera d'aria. Un vantaggio ulteriore era la sua facile plasmabilità che permetteva la realizzazione di leggeri pannelli prefabbricati con superfici ondulate o variamente conformate, in grado di assorbire il suono mediante opportune forature. Il problema del ricambio

⁴⁹³Nel 1910 Georges Claude inventa le "lampadine filiformi" che diventeranno un prodotto commerciale nel 1933 per opera di Claude Néon.

⁴⁹⁴Si deve dire che l'invenzione di questa lampada fu straordinariamente utile per l'architettura luminosa: poiché in esso è un gas, reso incandescente da una scarica elettrica, e non un filamento di tungsteno a produrre luce, diventa possibile ottenere per le lampade ogni tipo di forma ed ogni lunghezza desiderata, attraverso la semplice lavorazione del tubo di vetro. Per di più, usando gas diversi, si producono altrettante luci colorate: arancione con il neon, giallo con il vapore di sodio, bianco-violaceo con il vapore di mercurio. G. Nifosi Sini, *L'Inghilterra degli anni '30*, Alinea Editrice, Firenze 1992, p.171.

⁴⁹⁵Cfr. S. Caccia (a cura di), *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Edizioni ETS, Pisa 2010, p. 50.

d'aria veniva invece risolto realizzando finestre o cupole apribili⁴⁹⁶. Dal punto di vista dello stile, il Cinema Teatro *Corso*, realizzato nel 1918 a Roma da Marcello Piacentini, ha segnato l'inizio della lunga stagione Déco dell'architettura cinematografica italiana e ha anche avviato un dibattito sui caratteri architettonici di questo nuovo tipo edilizio⁴⁹⁷. Giuseppe Lavini in quello stesso anno pubblicò nel numero di settembre della rivista *Architettura Italiana*, un articolo che risulta essere la prima riflessione apparsa in un periodico italiano sui principi a cui doveva rispondere la progettazione di una sala cinematografica. Nel testo, l'autore sembrava aver preso come modello di riferimento il Corso per quanto riguarda la pianta trapezoidale, la giusta convergenza delle visuali verso lo schermo, l'eliminazione di ostacoli alla visuale mediante una galleria non sostenuta da pilastri di sostegno, lo studio dei percorsi, la cupola apribile per il ricambio d'aria e la presenza di spazi ausiliari quali il foyer, i vestiboli ed i bar⁴⁹⁸. Le considerazioni di Lavini sulle condizioni estetiche che una sala cinematografica doveva avere per esercitare, anche nei piccoli locali di periferia, *sensazioni più piene e complesse, quali risultano da un ambiente complesso*⁴⁹⁹, spiega molto probabilmente le ragioni di questo legame così lungo fra l'Art Déco e l'architettura dei cinema in Italia tanto da condizionare anche la produzione realizzata successivamente al secondo conflitto mondiale.

A Napoli, se si esclude la parentesi futurista del cinema *Gloria*⁵⁰⁰, dove l'operazione di riqualificazione della sala era limitata ad un intervento artistico di Carlo Cocchia su incarico di Carlo Caprioli⁵⁰¹, esistevano già il più vetusto e claustrofobico Salone Margherita sotto la galleria Umberto, il Kursaal – l'attuale *Cinema Filangieri* – nell'omonima via, realizzato da G. Ulisse Arata nel 1912 all'interno del Palazzo Mannajuolo, il *Modernissimo*⁵⁰², del 1922, l'*Augusteo*, costruito da Arnaldo Foschini e Pier Luigi Nervi tra il 1926 ed il 1929 su via Toledo, sul quale si ritornerà in seguito. Nel secondo dopoguerra si aggiungerà alla lista anche il

⁴⁹⁶ La durata dei primi spettacoli cinematografici permetteva un ricambio d'aria favorito dall'apertura delle porte e di eventuali finestre nell'avvicinarsi del pubblico in sala. La realizzazione di sale cinematografiche con il tetto apribile fu un'innovazione che fu subito intesa anche dallo spettatore come uno spettacolo nello spettacolo.

⁴⁹⁷ E. Godoli, *La lunga stagione Decò dei cinema degli architetti italiani*, in S. Caccia (a cura di), *op. cit.*, p.15.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p.15.

⁴⁹⁹ G. Lavini, *Il Cinematografo*, in «L'Architettura italiana» XIII, n. 9 del 1 settembre 1918, pp. 65-67.

⁵⁰⁰ Inaugurato nel dicembre 1930 venne successivamente cancellato da una ristrutturazione nel secondo dopoguerra.

⁵⁰¹ M. D'Ambrosio, *Emilio Buccafusca e il futurismo a Napoli negli anni Trenta*, Liguori Editore, Napoli 1991, p. 13,14.

⁵⁰² Il cinema *Modernissimo* era stato inizialmente pensato come struttura teatrale ma poi utilizzato unicamente come cinematografo. Distrutto dai bombardamenti della Seconda Guerra venne in seguito ricostruito nel 1956 per poi divenire a seguito delle ristrutturazioni del 1994, la prima multisala della città.

Metropolitan, realizzato da Stefania Filo Speciale fra il 1948 ed il 1950, all'interno delle cosiddette "grotte di Chiaia"⁵⁰³, ovvero in vasti ambienti scavati nel tufo posti al di sotto del palazzo Cellammare.

Anche ad Avena è legata la realizzazione di numerose sale cinematografiche e teatrali a Napoli ed in Campania. A lui infatti si deve la realizzazione del *Diana*, «prima che si incendiasse, l'Ariston e l'Arcobaleno, ora però modificati, nonché l'ossatura del nuovissimo cinema Abadir. Ma anche al centro non è mancato l'apporto della sua inventiva. Infatti i cinema come il Fiamma, l'Alcione, l'Augusteo, sono di sua progettazione»⁵⁰⁴. Il suo primo intervento in tale campo risale però al 1939 e riguarda la ricostruzione del "Teatro Nuovo" ai Quartieri Spagnoli, dopo l'incendio avvenuto nel 1935. Per quanto riguarda la storia del Teatro Nuovo, in base ai recenti ritrovamenti nell'archivio comunale, si può finalmente ricostruire una parte delle vicende avvenute in seguito alla sua ultima distruzione. È noto che l'edificio originario, chiamato all'epoca *Montecalvario*, risalga al 1724 per volere degli impresari Giacinto de Laurenzis ed Angelo Carasale, quest'ultimo ricordato da Benedetto Croce perché legato alle vicende dei teatri S. Carlo e S. Bartolomeo⁵⁰⁵. Incaricato del progetto⁵⁰⁶ fu l'architetto Domenico Antonio Vaccaro, da poco liberatosi dai lavori per la costruzione della vicina chiesa della Concezione. Nonostante la modesta dimensione del lotto, la funzionalità e la capienza della struttura raccolse subito grossi consensi⁵⁰⁷. Ne sintetizza la soluzione della forma architettonica, intrinsecamente legata alla funzionalità, il giudizio di Roberto Pane, per il quale l'opera del Vaccaro aveva suscitato «molta ammirazione per aver trovato modo di svolgere, con quella pratica adattabilità delle soluzioni di curva, che è tipica dell'età barocca, ben cinque ordini di palchetti senza dare il senso

⁵⁰³ Cfr. A. Maglio, *Sale cinematografiche a Napoli nella prima metà del Novecento*, in S. Caccia (a cura di), *op. cit.*, p.194.

⁵⁰⁴ C. Fidora, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁰⁵ B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari 1947, p.161 e I. Ferraro, *Napoli, Atlante della città storica- Quartieri Bassi e il Risanamento*, ed. Clean, Napoli 2003, p.475.

⁵⁰⁶ Di quest'opera mancano purtroppo esaurienti immagini interne o esterne che possano descriverne le qualità architettoniche. Tuttavia, nel volume di C. Morelli, *Pianta e spaccato del nuovo teatro di Imola*, Roma 1780, è possibile ricavare una planimetria della platea utile a fornirci qualche indicazione a riguardo. Questa era a ferro di cavallo, con la relativa disposizione di piccoli palchi raggiungibili attraverso due scale poste agli angoli della struttura. Dalla sezione allegata alla pianta si evince la presenza di cinque ordini di palchi capaci di ospitare 130 persone; la sala ne poteva ospitare 200, per un totale di 330 spettatori.

⁵⁰⁷ « Racconta il De Dominicis che, andando egli a visitarlo col celebre architetto di Filippo V e Carlo III, Antonio Canevari, costui, guardando di fuori l'edificio, non voleva credere che lì dentro stesse un teatro e, quando lo ebbe toccato con mano, disse che il Vaccaro aveva fatto nascere il possibile dall'impossibile» cfr. N. Del Pezzo, *Il Teatro Nuovo*, in «Napoli nobilissima», vol. VIII, p.177 e G. Doria, *Le strade di Napoli*, R. Ricciardi editore, Milano - Napoli 1971, p. 455.

dell'angustia»⁵⁰⁸. Nel 1782 viene eseguita una radicale trasformazione ed un ampliamento; a seguito di tale evento, la struttura prese il nome di Teatro Nuovo. Domenico Maggiore nella sua guida su Napoli del 1922 riferisce di un rinnovamento dello stabile avvenuta nel 1854 a cura del Luzzi, impresario dell'abolito S. Carlino⁵⁰⁹, mentre nel 1861 vi fu una vera e propria ristrutturazione progettata dall'architetto Ulisse Rizzi⁵¹⁰. A questo intervento seguì un altro incendio nel 1865 ed una ricostruzione nel 1872 fino a giungere al decisivo rogo del 1935, che vide il Teatro Nuovo ancora una volta completamente distrutto. Nel 1939 viene presentato al Comune un primo progetto di ricostruzione a firma dell'Ing. Angelo Vota⁵¹¹ il quale prevedeva per il nuovo fabbricato la sua trasformazione da teatro a cinema secondo le disposizioni governative di propaganda politica, mediante la conservazione delle mura perimetrali in tufo⁵¹² ed una sistemazione interna posta su tre livelli, nel rispetto di tutte le predisposizioni contro gli incendi⁵¹³. Secondo le volontà dell'allora proprietario Francesco Russolillo ed i disegni dell'architetto, la nuova costruzione doveva infatti prevedere un piano seminterrato da collegare al piano terra, un livello terreno con la sala cinematografica per 500 spettatori ed un piano superiore da adibirsi ad uffici composto da 12 vani indipendenti. Nonostante l'approvazione di massima dei diversi uffici competenti, il progetto venne respinto dalla Commissione Edilizia perché la sua altezza era superiore a quella prevista dalla normativa (in rapporto alla larghezza del piano stradale) e perché il nuovo prospetto dello stabile, di gusto novecentista, era stato ritenuto *lugubre e poco armonioso*⁵¹⁴. Un

⁵⁰⁸ Cfr. R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939, p. 159 e I. Ferraro, *Napoli, Atlante della città storica- Quartieri Spagnoli e " Rione Carità "*, ed. Oikos, Napoli 2004, p. 201.

⁵⁰⁹ Cfr. D. Maggiore, *Napoli e la Campania. Guida storica, pratica e artistica*, Napoli 1922, p. 129 e I. Ferraro, *Napoli, Atlante ...op. cit.*, ed. Oikos, Napoli 2004, p. 201.

⁵¹⁰ L'evento viene ricordato in G. Baffi, *Teatri di Napoli. Origini, vicende, personaggi e curiosità dei teatri di prosa*, Newton Compton editori, Roma 1997, p. 22. Nel testo viene riportato anche un disegno di facciata che gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli ricavarono da un dipinto del Pastori.

⁵¹¹ Di questo valido professionista si ancora conosce poco. Se si esclude infatti l'inedito attualmente ritrovato, si ricordano come interventi eseguiti a Napoli la progettazione di due edifici per abitazione a via Generale Orsini n.40 e 42 (1925-29), formanti l'edera prospiciente la rotonda a mare, realizzati secondo la tipica articolazione neorinascimentale di fine Ottocento (per approfondimenti si veda A. Castagnaro, *op. cit.*, p.76) e la realizzazione della platea originaria del teatro *Diana* al Vomero.

⁵¹² In una nota trascritta nella pratica edilizia da un funzionario del Comune è menzionato il sopralluogo eseguito in zona dove era stato rilevato che: " Il fabbricato è diruto, esistono solo i muri perimetrali prospicienti le quattro vie. I disegni corrispondono allo stato dei luoghi. 23.02.1939 XVII."

⁵¹³ Per eliminare tutti i pericoli di un nuovo rogo erano state adottate, oltre ai normali dispositivi antincendio, le seguenti provvidenze: la cabina di proiezione veniva costruita con muretti in calcestruzzo e prevedeva un'uscita indipendente sulla strada; al posto delle precedenti gradinate e parapetti in legno, si era optato per una pavimentazione in granigliato di cemento e strutture in muratura per i palchi; le lustriere più prossime alle uscite erano state previste in vetrocemento.

⁵¹⁴ Dall'esposto della Regia Prefettura di Napoli, in data 21 marzo 1939, allegata alla pratica del sig. Russolillo.

secondo studio architettonico con disegno di facciata di gusto *Déco*⁵¹⁵, a firma dello stesso progettista, trovò finalmente l'approvazione della Commissione ma questo non venne mai realizzato perché la sua esecuzione passò di mano a Gino Avena⁵¹⁶, il quale, per spirito di contraddizione o per sopraggiunte necessità di risparmio da parte del proprietario, pur conservandone la nuova funzione di cinematografo, modificò sostanzialmente il progetto secondo un disegno più semplice e razionale come tutt'oggi appare. Internamente il giovane architetto alleggerì l'angusta sala dalla presenza di due prolungamenti laterali della galleria superiore dando così più ariosità a tutto l'invaso. Inserì sul soffitto della platea semplici bacchette con inserti e mensole gradonate in stucco nonché ridimensionò la distribuzione e la forma dei vani di accesso insieme al corpo scala, riducendo il numero delle stanze per gli uffici e le uscite di sicurezza. Esternamente prevale la volumetria cubica dello stabile: piccoli inserti di intonaco rigato si accostano alle superfici lisce dell'ingresso e agli alti pannelli rettangolari dalla diversa cromia, posti a tutt'altezza lungo un solo angolo del prospetto quasi a valorizzarne la presenza rispetto all'incrocio delle quattro strade limitrofe. I cantoni sono tutti smussati e le lesene dell'ingresso terminano con un motivo semi arcuato come è di norma nelle opere dell'architetto in esame. Dopo un periodo di declino successivo alla seconda guerra, il Teatro oggi vanta nuovamente un discreto successo ed una riconquistata notorietà⁵¹⁷.

Ben diverso invece risulta l'impianto compositivo realizzato per il teatro *Diana*⁵¹⁸, dopo che la sala venne distrutta a seguito di un bombardamento aereo nel 1945. L'architetto, in questo caso, realizzò un nuovo ed accogliente ingresso semiellittico in contrapposizione alla sala circolare interna già esistente in origine. La cancellata d'ingresso presentava un ornato in ferro e vetro dalle forme astratto-geometriche di forte valenza

⁵¹⁵ Il disegno appare po' appesantito dalla presenza di un bugnato liscio che, sebbene interrotto da un aulico ingresso e da due larghe fasce marcapiano in stucco, riveste in tutt'altezza la superficie del prospetto.

⁵¹⁶ Non si conoscono le ragioni per le quali c'è stato il passaggio di direzione da Vota ad Avena. Sappiamo tuttavia della loro amicizia e della loro collaborazione per numerose altre realizzazioni. Pur mancando di disegni o schizzi dell'architetto, è possibile risalire alla sua paternità attraverso la lettura del suo regesto autografo, dove compare scritto l'intervento eseguito.

⁵¹⁷ Risale al 1985 la sua riapertura grazie alla volontà di Angelo Montella e Igina Napoli. Attraverso un suo rinnovato staff organizzativo composto principalmente da autori nuovi, da attori e registi giovani, il teatro oggi tende a rinnovare il linguaggio teatrale napoletano con forme artistiche sperimentali e di ricerca.

⁵¹⁸ Il Diana, il più famoso teatro vomerese, venne inaugurato dall'impresario Giovanni De Gaudio e dai suoi fratelli Federico, Ettore, Vincenzo ed Anna in via Luca Giordano il 13 marzo del 1933, in presenza del principe ereditario Umberto di Savoia. All'Ing. Angelo Vota venne affidata la direzione dei lavori, alla costruzione del palcoscenico aveva provveduto invece Ciro D'Alessio, conosciuto per i suoi precedenti interventi nel *Teatro Nuovo* e nell'*Eldorado*, l'ing. Solaro venne invece chiamato per installare gli impianti elettrici e lo scultore Renzo Moscatelli per le decorazioni. Cfr. R. Ribaud, *Un teatro chiamato Diana*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2003, p.12.

decorativa, che proponevano riprese tardive di un Déco di radice statunitense⁵¹⁹. Anche il foyer venne rimodernato nell'aspetto con superfici lisce ed interventi puntuali. L'interesse della sua ristrutturazione ricade principalmente nella realizzazione di un'originale controsoffittatura a tre vani di cui quelli laterali erano semi-bombati. A questi ultimi vennero applicate delle luci ricurve a neon visibili, mentre la parte centrale era decorata da una cornice a coppa con una griglia in ferro lavorato, come se ci fosse stato un lucernario aperto superiormente. Al centro del doppio ingresso alla sala, Avena accostò una vetrina con una alta fioriera alla base, in ferro lavorato, mentre per la scala che portava in galleria, venne eseguito un singolare disegno. Questa infatti era stata concepita con un corrimano parte in ferro e parte in muratura, interamente rivestita da mosaico brillante verde che svoltava sia in sommità che alla base, a ricciolo chiuso, così che lo spazio cavo che si era venuto a creare venne occupato da un arbusto e da una pianta grassa. Questo mosaico verde era lo stesso che rivestiva i due pilastri interni dell'ambiente. A connotare invece l'interno della grande sala, consolidata con nuove strutture in cemento armato, era il forte avvolgimento dato dalle aggettanti forme aerodinamiche della galleria superiore. Un lucernario centrale coronava la copertura con un sistema ad ante che si aprivano meccanicamente per consentire l'eventuale ricambio d'aria. Il sistema utilizzato in precedenza da Pier Luigi Nervi per il Teatro Augusteo doveva aver colpito l'interesse dell'architetto tanto che questo verrà riproposto non solo per il teatro vomerese - questo risulta essere il primo esempio a riguardo - ma anche per quelli commissionati in provincia⁵²⁰. Il boccascena venne rivestito ai lati da formelle giganti in rame raffiguranti figure allegoriche naturalistiche ed umane di tipo classico ma sempre di gusto *Déco*⁵²¹, mentre la cornice superiore, che cingeva anche tutta la cavea, venne impreziosita da un motivo a rombi in stucco e vetro satinato che nascondeva al suo interno luci a neon colorate. L'effetto di luminosità soffusa, quasi stellata, veniva offerta anche da piccole applicazioni luccicanti, accostate lungo le guide in gessolino, in modo da creare, con la penombra, la suggestione visiva del cielo stellato. Il teatro, ricoperto dalla

⁵¹⁹ Da una fotografia storica degli interni si evince la presenza di un ornato astratto geometrico anche nelle decorazioni in stucco della biglietteria e del foyer, nonché nel disegno del pavimento d'ingresso, alla palladiana, avente inserti marmorei di diversi colori.

⁵²⁰ La tipologia dell'apertura circolare centrale posta sul tetto della sala, con ante apribili verso l'esterno, verrà riproposta da Avena anche per il cine-teatro *Ferrari* di Sapi e in quello *Garofalo* a Battipaglia.

⁵²¹ Le figure decorative in rame si proponevano come una presenza rarefatta ma il cui valore plastico veniva esaltato dalla luce soffusa delle illuminazioni nascoste sul palco e lungo i lati della sala.

nuova veste architettonica, venne inaugurato nel 1948 da Giovanni De Gaudio⁵²² con solenne cerimonia, alla quale partecipò oltre all'architetto, anche la piccola figlia del proprietario che, accompagnata dall'attore Bernabò, tagliò sul palcoscenico il nastro tricolore del rinnovato sipario⁵²³. Sebbene un incendio, nel 1973, abbia distrutto tutto questo apparato decorativo⁵²⁴, è ancora riconoscibile la mano di Avena nella forma sinuosa degli spalti e nella sagoma circolare dell'oculo, trasformato in lumiera con la nuova ristrutturazione interna.

In quegli stessi anni e sempre al Vomero, l'architetto realizzerà un altro importante cinema, l'*Edera*.

Posto in arretrato rispetto al filo stradale di via Morghen, davanti ad uno spiazzo oggi occupato dalla *Deutsche bank*, il cinema *Edera* era composto da un'unica grande sala dal profilo quadrangolare suddiviso in platea e galleria superiore⁵²⁵. Il suo volume esterno non era troppo accattivante, anzi, rispondeva alla tipologia del capannone: la struttura portante era infatti costituita da pareti in muratura di tufo e da una copertura a volta latero-cementizia ad arco ribassato. Al suo interno vi erano solo due pilastri in cemento armato, posizionati strategicamente per sostenere la galleria superiore interna. Si presume che il prospetto rivolto su via Morghen dovesse contenere un'insegna ed alcuni accorgimenti formali per catturare l'attenzione del passante⁵²⁶ anche se il suo ingresso principale non era rivolto verso la strada⁵²⁷ quanto invece in fondo ad un cortile laterale, vicino ad un'altra uscita di sicurezza secondaria.

All'interno di un piccolo foyer erano stati collocati: un vano semicircolare che conteneva la biglietteria con le vetrine per le locandine, una scala frontale che conduceva ai servizi e, lateralmente ad essa, le porte di accesso alla sala cinematografica. Dal punto di vista compositivo, Avena espresse in quest'opera una maggiore enfasi creativa, giocata soprattutto nell'uso di decorazioni in stucco modellate secondo forme dalle diverse

⁵²² Per la famiglia De Gaudio Gino Avena realizzerà anche una cappella, essenziale nella sua simbologia e moderna nei geometrici dettagli della sua rifinitura esterna.

⁵²³ R. Ribaud, *op. cit.*, p.179.

⁵²⁴ Il nuovo allestimento interno venne affidato dai proprietari all'architetto Sergio Tonello, che ricostruì la struttura in meno di sei mesi, riportando il teatro ad una nuova stagione e ad una programmazione esclusivamente di tipo teatrale.

⁵²⁵ La schematicità planimetrica dell'edificio lascia pensare che l'architetto sia stato chiamato solo per la sua ristrutturazione interna.

⁵²⁶ Il disegno eseguito dall'architetto presenta solo una pianta, un prospetto ed una sezione interna, indice

⁵²⁷ Sembra infatti che le quattro porte rivolte su via Morghen servissero come uscite di sicurezza insieme ad una scala laterale che serviva la galleria superiore.

modanature e sporgenze⁵²⁸. La parte rivolta verso il palco, ad esempio, dominava su tutto l'invaso. Questa era costituita infatti da una parete curva interamente rivestita da un fregio in stucco che, partendo in aderenza con il muro, si apriva poi in sommità formando degli ampi mensoloni rigati. La loro prevalente presenza doveva essere molto probabilmente mitigata da tinte di colori tenui. Alla base di questo motivo era stato previsto poi un filare di fioriere, interrotto al centro solo dalla presenza del boccascena⁵²⁹. I bordi di quest'ultimo erano anch'essi enfatizzati da una cornice bombata con delle modanature che lo rendevano simile ad un elegante quadro da salotto. Anche la parte centrale del soffitto era decorato da un profilo merlato al cui interno, una serie di voltine schiacciate, nascondevano al loro interno delle luci tubolari a neon.

Avena dunque riuscì, attraverso la sua creatività ed il sensibile uso combinato di elementi costruttivi di tipo sia tradizionale che moderno, a trasformare questa sala cinematografica in un'opera raffinata, dalla forte espressività decorativa.

Il locale venne in seguito ristrutturato nel 1961 a seguito della costruzione del civico 33, il cui volume ha inglobato parte della galleria e tutto il suolo ad essa antistante per raggiungere poi il filo stradale. L'architetto Cataldi, progettista dell'edificio, modificò gli interni proponendo un nuovo ed ampio ingresso rivolto su strada e semplificando le sue parti decorative ai minimi termini. Anche il nome venne sostituito con quello dell'*Ariston*. Nei primi anni del 2000 il cinema è stato smantellato per far posto ad una banca.

Di qualche anno successivo risulta la ristrutturazione del teatro *Augusteo*. La realizzazione dell'intero edificio è legata all'apertura della stazione di via Roma della Funicolare Centrale e risale al 1929⁵³⁰, ad opera dell'impresa Nervi-Nebbiosi di Roma⁵³¹. La struttura, caratterizzata dalla presenza di una sala circolare ampia 30 metri e corrispondente alla platea, presentava quattro ordini di palchi ed una galleria superiore, sostenuta da

⁵²⁸ Gli elementi ornamentali della sala rappresentano infatti l'aspetto più interessante di tutta la struttura. Nonostante la fabbrica sia stata realizzata intorno al 1947 le decorazioni seguono ancora una linea di gusto Déco, espressa principalmente nelle raffinate tessiture in stucco e nella sagoma rastremata del boccascena.

⁵²⁹ Si presume sia stata prevista l'applicazione di piante finte vista la carenza di luce solare interna e la mancanza di un lucernario superiore apribile come era sua norma realizzare.

⁵³⁰ Il teatro venne inaugurato la sera dell'8 novembre 1929 con la proiezione cinematografica del colossal Volga. Con i suoi 2500 posti a sedere era di dimensioni pari alle grandi sale da proiezione d'oltreoceano, con impianti tecnologici all'avanguardia – aereazione, riscaldamento, ascensori e scale mobili – ed un programma di spettacoli ad alto livello. Cfr. P. Jappelli, *Cinema Teatro Augusteo*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 162, 163.

⁵³¹ L'Augusteo fu edificato da Arnaldo Foschini e dal giovane Pier Luigi Nervi, che esordiva proprio a Napoli nel duplice ruolo di progettista e imprenditore, in qualità di co-titolare dell'impresa Nervi e Nebbiosi, esecutrice del teatro e della sottostante stazione della funicolare.

quattro travate parallele reticolari e nove mensoloni radiali. La copertura venne realizzata da Nervi con due solette in calcestruzzo armato impostate a quote differenti⁵³², con setti e travi disposte a raggiera⁵³³. Le travi radiali si prolungano a completare la copertura, arrestandosi per formare un piccolo anello centrale con lucernario scorrevole. L'intradosso della copertura circolare venne decorato con un cassettonato in gesso e con stucchi riproducenti foglie stilizzate secondo un gusto classico semplificato. Dopo un lungo periodo di successi, l'*Augusteo* divenne a partire dagli anni Trenta, anche *music-hall*, per poi essere chiuso durante il secondo conflitto ed essere successivamente riaperto, nel 1945, dal comando delle truppe alleate, che lo ribattezzarono *Red Star Club*⁵³⁴. Nei primi anni Cinquanta la fabbrica, di proprietà della S.A.C.I.A.V.⁵³⁵ e gestita dall'«ENIC», venne trasformata esclusivamente in cinematografo. Per adempiere al meglio alla nuova funzione, Avena, chiamato insieme all'impresa dell'ing. Totaro, fu costretto ad operare una serie di interventi atti a ridurre le dispersioni del suono di una sala così vasta e a rendere l'acustica degli interni meno sorda. L'architetto pertanto decise di ricoprire la robusta struttura di copertura inserendo, a livello del secondo ordine di palchi, un sobrio rivestimento in stucco dalle forme ondulate a sbalzo⁵³⁶, studiate per assorbire i rumori e nascondere all'interno le luci soffuse dei tubolari a neon. Per realizzare questa controsoffittatura ribassata fu necessario però applicare una complessa struttura intelaiata di supporto, composta da numerosi tralicci in acciaio, la cui messa in opera, fin dall'inizio, presentò non pochi problemi di montaggio⁵³⁷. Gli ingegneri Cesare Piscopo, Domenico D'Albora⁵³⁸ e Ugo Scuotto collaborarono alla realizzazione di quest'opera strutturale, ognuno per la sua specifica competenza. Per evitare sempre dispersioni sonore, i quattro ordini di palchi laterali vennero chiusi e tamponati con materiale fono-

⁵³² La soletta superiore è sollecitata a compressione mentre quella inferiore a trazione. Tra le due sono collocati gli uffici, separati da una battuta di setti radiali che accolgono i puntoni inclinati di collegamento. Cfr. P. Jappelli, *ibidem*.

⁵³³ in S. Caccia(a cura di), *op. cit.*, nota tecnica di V. Russo, *Cinema Teatro Augusteo*, p. 324.

⁵³⁴ Cfr. P. Jappelli, *ibidem*.

⁵³⁵ L'Amministratore Delegato della società era l'Industriale Comm. Manolo Belloni. Per questa società Avena realizzerà in quegli stessi anni il grande garage di via R. Lodi al Vomero.

⁵³⁶ I disegni mettono in risalto uno studio meticoloso dei pannelli in gesso che rivestivano oltre alla copertura, anche l'intradosso delle due gallerie sospese. La superficie di questo soffitto *a onde* era tutto puntinato da piccole borchie in stucco a risalto, che con la luce soffusa, creavano vibranti effetti chiaroscurali.

⁵³⁷ In un primo momento infatti la struttura così montata iniziò dopo breve tempo a svergolare sotto il peso dei pannelli di stucco. Fu necessario pertanto smontare la superficie di rivestimento per intraprendere un'azione di rinforzo inserendo numerose controventature fra i reticoli del telaio.

⁵³⁸ L'ing. D'Albora realizzò il telaio della controsoffittatura, composto da travetti e controventature in acciaio inossidabile.

assorbente⁵³⁹ mentre il loggione fu completamente eliminato. Le pareti laterali furono rivestite a mezza altezza da pannelli in fibra di legno mineralizzato che, in prossimità del palco, si intersecavano ad un ampio sipario ondulato che fungeva da cornice al palcoscenico⁵⁴⁰. In prossimità di questo tendaggio erano stati applicati anche due riquadri riproducenti la *Primavera* e la *Venere* di Botticelli. Il boccascena infine venne ridefinito nelle dimensioni per l'alloggio del telo cinematografico. La restante superficie fu semplicemente intonacata di bianco. Per l'occasione fu anche ricostruito tutto il pavimento della sala, inserendovi un bollettonato di marmo policromo. Tutta la galleria venne poi riconfigurata nella vecchia struttura, ampliando la sua estensione laterale ed ammorbidendo le sue forme con un profilo bombato. A completare il tutto, furono sostituite le vecchie poltrone in legno della sala e della galleria con delle nuove in gomma-piuma. Il teatro una volta completato venne inaugurato nella sua nuova veste, la sera del 2 ottobre 1954 in presenza delle autorità e l'alta società del tempo⁵⁴¹. *Il bellissimo progetto di detta trasformazione è opera pregevole del noto architetto napoletano, ing. dott. Gino Avena, mentre le costruzioni in muratura e la trasformazione in parte della struttura sono opera dell'ammirata ed affermata impresa di costruzioni ing. Amedeo Totaro, già tanto nota in tutta la città per le belle e moderne costruzioni su Posillipo alto ed in via Orazio*⁵⁴².

Nei primi anni Novanta gli interventi di restauro, eseguiti dallo Studio Caccavaledi Napoli, hanno consentito alla struttura di ritornare ad avere la funzione del solo teatro. A tal ragione sono stati liberati dalle tamponature i primi due ordini di palco ed è stata rimossa la complessa controsoffittatura in gesso che occultava la copertura. Per l'occasione venne restaurata anche la scala mobile in legno del 1929 della ditta Stigler, posta nell'atrio. Anche la scala principale che porta alla sala è ritornata alle originali fattezze: sono state eliminate dalla parete laterale tutte le pannellature apposte nel dopoguerra per mettere in luce l'originale rivestimento a lastre marmoree. In continuità con le linee decorative adottate per l'*Augusteo* Avena realizzerà anche gli interni dell'*Alcione*, in via Francesco Lomonaco.

⁵³⁹ Le pareti fono-assorbenti sono state costruite dalla ditta SARITA.

⁵⁴⁰ Le tende ricoprivano anche le logge laterali precedentemente tompagnate.

⁵⁴¹ Per l'occasione venne proiettato il film «Carosello napoletano», inaugurando la stagione cinematografica della nuova struttura. Cfr. in *La sfolgorante riapertura del Cinema - Teatro Augusteo*, articolo del quotidiano «L'avvenire del Mezzogiorno», 2-3 ottobre 1954, p. 2.

⁵⁴² *Ibidem*.

Questo cinema, di proprietà della stessa impresa del Majestic, era forse la sala più riuscita fra quelle realizzate da Avena tanto che, alla domanda dell'intervistatrice del *Corriere del Vomero*, riferita a quale fosse il ricordo più bello fra tutto ciò che l'architetto aveva realizzato, lo stesso risponderà: “Forse conservo per la maggior parte ricordi belli, quello che mi tiene però più intimamente legato è il cinema Alcione, di cui feci il progetto e curai l'architettura esterna.”⁵⁴³. Purtroppo di questo grande ed elegante ambiente, rivestito al pavimento di ampie fasce di marmi colorati, non rimane più nulla, né si è riscontrata, da parte della società proprietaria, la disponibilità a reperire in archivio una planimetria dell'invaso, utile a poterne ricostruire l'impostazione progettuale e lo studio decorativo. Manca anche la presenza di qualche disegno o fotografia all'interno dell'archivio privato dell'architetto, che potesse dare un'idea sulla sua spazialità e conformazione interna. Lo spazio era comunque dotato di ampia platea ed una galleria superiore ad anfiteatro. Superfici curvilinee e forme espressioniste connotavano le linee della sala principale, dove anche l'andamento curvo delle pareti laterali interpretavano in chiave formale l'ottimizzazione acustica⁵⁴⁴. Fra le altre realizzazioni si ricordano i cinema: *Ambasciatori* a via Crispi, realizzato in economia intorno agli anni Settanta, il *Fiamma* (1965) a via Carlo Perio, l'*Abadir*, già trattato in un altro capitolo, il *Colibrì* (1955) e l'*Arcobaleno* (1950), entrambi a via Carelli. Ad esclusione dell'*Ambasciatori* e dell'*Arcobaleno*, le restanti sale sono andate perdute ed anche per queste purtroppo non è stato possibile reperire al momento alcun tipo di informazione.

Oltre alla progettazione di sale cinematografiche interne, Avena realizzerà anche una singolare struttura teatrale all'aperto chiamata *Casina dei Fiori*, ovvero per un padiglione posto all'interno della Villa Comunale di Napoli. Le manifestazioni all'aperto, con spettacoli teatrali *en plein air*, hanno origine antichissima. Se si escludono infatti gli spettacoli che si svolgevano in epoca classica all'interno degli anfiteatri greci e romani, occorre ricordare che dal Cinquecento in poi era usanza assistere, soprattutto d'estate, a commedie o a tragedie svolte all'aperto su strutture provvisorie o in appositi palchi, inseriti, il più delle volte, nei giardini privati di facoltose famiglie⁵⁴⁵. Con il secolo dei Lumi e l'Ottocento, gli

⁵⁴³ C. Fidora, *op. cit.*, p.7.

⁵⁴⁴ Notizie ricavate da un'intervista fatta al figlio dell'architetto, Luciano Avena, nel dicembre del 2009.

⁵⁴⁵ Si pensi ad esempio al *Teatrino della verzura*, progettato all'aperto da Antonio Niccolini (1817-1819) durante i lavori di sistemazione del parco privato della villa Floridiana al Vomero.

spettacoli vennero temporaneamente “rinchiusi” all’interno di teatri chiusi, per poi essere nuovamente riproposti anche esternamente nel Novecento, soprattutto in epoca fascista. Le manifestazioni teatrali realizzate da organi ufficiali del Regime quali l’O.N.B. (*Opera Nazionale Balilla*) o l’O.N.D. (*Opera Nazionale Dopolavoro*) nonché le proiezioni pubbliche dei cinegiornali propagandistici, erano infatti spesso svolte su palcoscenici questa volta fissi, costruiti in cemento armato secondo forme novecentiste e collocati su spiazzi o nei giardini pubblici di diverse città italiane. Questa tendenza, divenuta un vero e proprio fenomeno di costume, proseguì anche durante la Seconda Guerra con la formazione di compagnie “nomadi” che si esibivano in prossimità di caserme o di accampamenti per allietare l’animo dei soldati per qualche ora⁵⁴⁶. La tradizione di realizzare palcoscenici all’aperto continuò anche nell’immediato dopoguerra, anche se questo fenomeno si legò a manifestazioni più di tipo canoro che teatrale e sempre più ridotto, soprattutto con l’avvento della televisione, a sporadici eventi. L’avvento del piccolo schermo fu forse la causa più importante della lenta ed inevitabile crisi degli spettacoli all’aperto.

Il teatrino della “Casina dei fiori”, era legato all’omonimo padiglione sito nella Villa Comunale, nei pressi del Circolo di Stampa; una struttura che, fino alla sua demolizione, veniva adoperata soprattutto per allestire eventi mondani di diverso genere. Il teatro venne realizzato su progetto di Avena nel 1947 in quegli stessi spazi che, quasi cinquant’anni prima, erano stati occupati dai settori dell’Esposizione d’Igiene, inaugurata nel maggio del 1900 sotto la direzione del padre Adolfo e di Lamont Young⁵⁴⁷. Nonostante la sua notevole mole, questa costruzione, demolita presumibilmente agli inizi degli anni Ottanta, sembra essere caduta nell’oblio: non vi sono testi che ne ricordino la presenza e poche sono le notizie relative alla sua funzione pubblica, legata in alcuni casi, ad eventi espositivi artistici o ad occasioni canore avvenute nel corso degli anni⁵⁴⁸.

Riguardo la sua composizione, sono stati rinvenuti all’interno dell’archivio privato dell’architetto due progetti dai quali è possibile almeno delineare le fattezze e l’impostazione progettuale di una struttura che comunque era stata immaginata di tipo leggero e per manifestazioni di carattere temporaneo. Un primo disegno, datato 1947, rivela una planimetria dalla

⁵⁴⁶ Si pensi ad esempio alle commedie rappresentate in periodo di guerra dalla Compagnia dei fratelli De Filippo e dagli attori Macario e Antonio de Curtis (Totò).

⁵⁴⁷ Per questo evento Adolfo Avena progettò l’arredo e la sistemazione della galleria per l’esposizione dei prodotti chimici, farmaceutici e alimentari, nonché il *glissoir*. Cfr. A. Gambardella, C. De Falco, *op. cit.*, p.27.

⁵⁴⁸ «Alla Casina dei fiori in via Caracciolo, nei primi anni Cinquanta erano numerosi gli spettacoli canori», ricorda P. A. Toma in *Napoli sotto il cielo 1920-1960*, Compagnia dei Trovatori ed., Napoli 2006, p.209.

forma abbastanza articolata e baroccheggiante. Questa era definita da un volume pressappoco rettangolare, realizzabile con struttura mista in muratura di tufo e pilastri in cemento armato, composto da un piano seminterrato, accessibile da botole interne e da una scala laterale, e da un livello rialzato dove si apriva il palcoscenico. L'edificio doveva presentare due parti prospettiche ben distinte, poste l'una specularmente all'altra: la prima, quella rivolta verso la platea, era più sinuosa e si prestava ad avere un andamento concavo-convesso, maggiormente espresso dal suo corpo basamentale. Questo era interamente rivestito in pietra sbozzata, con due brevi gradinate sporgenti, i cui lati più esterni erano contornati da fioriere. Queste ultime seguivano l'andamento sinuoso del muro, raccordandosi superiormente con il bordo di altrettante nicchie che circondavano due aiuole circolari⁵⁴⁹ ed erano sormontate da pergolati classici. Lo stesso andamento si ritrovava anche nei muri retrostanti. Il boccascena era serrato lateralmente da due volumi cilindrici e da due corpi laterali più bassi semi curvi, il cui rivestimento ad intonaco seghettato lasciava idealmente intendere il movimento ondulato di un tendaggio che rivestiva le mura posteriori. Al di sopra dei due volumi circolari, l'architetto prevede una fascia orizzontale dal decoro geometrico, composta da lastre di marmo alternate da listelli in pietra più scura, che nascondeva il solaio di copertura del vano scena. Il secondo prospetto, quello posteriore, era definito da un'unica grande parete ricurva, rivestita in parte in pietra ed in parte ad intonaco seghettato. Nel corpo centrale, ricoperto invece da lastre di marmo regolare, si apriva un grande ingresso destinato all'accesso degli attori, dei tecnici e dei gestori del teatro. All'interno di questo unico volume, erano stati previsti dodici camerini, una cabina elettrica, degli ambienti di servizio comuni e quelli riservati alla direzione. Il progetto dunque, nel suo aspetto complessivo, non era un semplice contenitore di spettacoli ma aveva, con quelle accortezze decorative, floreali ed accessorie, tutte le caratteristiche di un apparato scenico fieristico alla maniera di Ferdinando Sanfelice o di quei padiglioni satelliti presenti nelle più fastose ville regali settecentesche. Il secondo disegno che si conserva non possiede data, tuttavia, presentando una semplificazione del suo apparato formale, si presume sia una variante al progetto originario anche in funzione di un montaggio più rapido ed economico della sua struttura. L'impianto planimetrico viene infatti appianato delle forme flessuose del

⁵⁴⁹ In una veduta prospettica del teatro le due aiuole circolari sono state sostituite dall'architetto da due fontane a zampillo della stessa forma.

basamento così come le superfici murarie rivolte verso la platea vengono maggiormente regolarizzate. Le due aiuole secondarie appaiono inoltre inglobate al piano sopraelevato della scena e non sono più contornate dai due pergolati laterali. Nel grafico di prospetto si nota anche la sostituzione dell'intonaco rigato con un più omogeneo rivestimento in pietra sbazzata. Questo sostanziale cambiamento fu dettato molto probabilmente dalla volontà da parte dell'architetto di omologare la struttura con quella ad essa vicina del nuovo *Circolo della Stampa*, completato nella sua ristrutturazione, da Marcello Canino e Luigi Cosenza, proprio in quegli anni⁵⁵⁰. Il fronte dove si apriva il boccascena era stato infatti appiattito da un omogeneo rivestimento in pietra sbazzata mentre sulle pareti laterali, prospicienti le aiuole, era prevista la presenza di graticci a larghe losanghe, semplicemente appoggiati a dei muri intonacati.

Anche dal punto di vista strutturale venne eseguita una variazione che interessava soprattutto il suo sistema di copertura. Al posto di un solaio latero-cementizio l'architetto propose una struttura reticolare in ferro composta da due tralicci frontali più alti, posti in prossimità degli estremi dell'invaso e da capriate intermedie applicate fra essi. Altro non si può dire se non che la Villa si è trovata privata, come in molti altri casi forse più importanti di questo, di una struttura che, sebbene avesse perso la sua originaria funzione - come la Cassa Armonica di Errico Alvino - nell'insieme risultava integrata con il contesto e potenzialmente riutilizzabile per altre nuove eventuali manifestazioni sociali.

Oltre alle numerose sale cinematografiche presenti al Vomero e nel centro cittadino, occorre ricordare anche due importanti opere realizzate fuori dai confini del napoletano. Ci riferiamo ai teatri realizzati a Battipaglia e a Sapri per i quali Avena curò l'intera progettazione.

Ricaviamo sempre dall'intervista rilasciata dall'architetto nel 1978, che il teatro *Garofalo* di Battipaglia rientrava fra le sue opere più ammirate, in quanto esso presentava una *pianta* [...] *più grande di quella del nostro Teatro San Carlo*⁵⁵¹. L'edificio, di proprietà del comm. Gabriele

⁵⁵⁰ Il *Circolo della Stampa* venne ristrutturato ed ampliato dai due professionisti nel 1948. L'intervento, necessario a causa dei danni inferti alla fabbrica durante il secondo conflitto mondiale, riguardò la sistemazione interna degli ambienti e l'aggiunta di due nuovi ambienti: la sala conferenze, a doppia altezza, rivolta verso il mare mediante ampie vetrate situate sia al primo che al secondo livello ed un ristorante con annessi servizi e cucina. All'esterno predomina il bianco degli intonaci al quale viene accostata la pietra posta ad *opus incertum*, che valorizza un setto della struttura e la separa dall'ambiente esterno della Villa Comunale. Cfr. G. Cosenza, F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Electa, Napoli 1987, pp.149,150; P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *op.cit.*, p.223 e A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *op. cit.*, p. 370,371.

⁵⁵¹ C. Fidora, *op. cit.*, p.7.

Garofalo⁵⁵², venne realizzato nel 1947 ed acquisì ben presto notorietà e prestigio⁵⁵³, rimanendo in attivo fino al 2009, anno della sua definitiva chiusura.

Osservando la sua planimetria si rileva un'opera leggermente orientata, che asseconda i confini delle costruzioni limitrofe e lo spazio disponibile del lotto. La platea, dalla forma a campana allungata, converge da un lato verso il palcoscenico, subito seguito dagli ambienti di servizio e dai magazzini⁵⁵⁴, dall'altro si innesta con la forma semicurva e speculare del foyer, un tempo collegato anche ad una saletta bar⁵⁵⁵. Anche per questoteatro, adattabile anche a cinema, venne esibito in sommità un plafone apribile mediante un congegno strutturale elettrico che poggiava all'estradosso del solaio. La copertura in cemento armato, per ricoprire la vasta luce della sala ed evitare la presenza ingombrante di pilastri centrali, era stata costituita da un sistema di travi ricurve esterne, poggianti su pilastrini di raccordo al soffitto che risultava così sospeso. Al piano superiore invece si aprono le gallerie, concluse da testate curve, raggiungibili attraverso una rampa posta in un ingresso laterale alla hall. La biglietteria ruota intorno ad un pilastro posto centralmente ed in asse col portale d'ingresso e l'accesso alla platea⁵⁵⁶. L'entrata a quest'ultima avviene mediante la salita di diversi gradini, il cui movimento concavo-convesso richiama in modo evidente quello della scalinata d'accesso alla villa di famiglia. Il boccascena presentava in origine una cornice in gesso che nascondeva le luci soffuse, adatte agli spettacoli di varietà, mentre le pareti laterali conservano tutt'oggi una trilogia di alte "feritoie" decorate da interessanti motivi in rame che riproducono piante rampicanti con boccioli e fiori dischiusi; dietro al loro fondo in vetro satinato, ancora una volta erano state installate delle luci tubolari per l'illuminazione ulteriore della sala.

⁵⁵² Gabriele Garofalo (1898-1954) era un imprenditore ed un possidente di terreni e di fabbriche alimentari. Viene ricordato dalla cittadinanza battipagliese come uomo influente ed un gran benefattore. Fu il primo a realizzare per la sua città un cine-teatro dalle grandi dimensioni, capace di contenere 800 posti, un tempo suddivisi in prima e seconda *classe* da una transenna, in seguito tolta nel 1970.

⁵⁵³ Il cine-teatro Garofalo era ai primi posti come struttura privata per il numero di abbonati. Superò brillantemente la crisi cinematografica degli anni Ottanta optando per la riproposizione di spettacoli teatrali. Fra le numerose personalità di spicco che vi recitarono si ricordano Totò, Macario, i De Filippo, Nino Taranto ed i Giuffrè.

⁵⁵⁴ Sotto il palco risiedeva lo spazio per il suggeritore ed un accesso ai camerini laterali.

⁵⁵⁵ La sala venne separata dalla struttura agli inizi degli anni '70 del Novecento e trasformata in un autonomo circolo di gioco con accesso dalla strada.

⁵⁵⁶ La vecchia biglietteria era posta in origine dentro una nicchia di una parete laterale del foyer. Successivamente, in seguito alla ristrutturazione eseguita nei primi anni Settanta del Novecento, fu deciso dallo stesso Avena di collocarne una nuova con forma ricurva e con posizione centrale intorno al pilastro di quella sala.

In facciata risalta il tema della verticalità, enfatizzata dalla scansione ritmica di arcate laterali rivestite da mattoni rossi accostate a riquadri d'intonaco di colore grigio⁵⁵⁷. La tessitura dei laterizi, ripetuta anche nel piano superiore da una doppia risega, riprende un motivo di reminiscenza neoromanica, molto vicino, nelle forme e nei colori, a quello adoperato per il palazzo di via Tasso 175. Originariamente la struttura presentava solo un unico livello; il secondo piano venne infatti aggiunto nei primi anni Settanta dallo stesso architetto con una soluzione raccordante al vecchio prospetto ma con forme leggermente diverse, per accogliervi l'abitazione dei proprietari e la nuova sala di proiezione. Avena decorò l'interno dell'abitazione con stucchi alle pareti e con un camino avente delle applicazioni di rame ai lati della sua bocca ed una cappa in muratura con motivi dipinti a mano. Una sorta di *bow-window* adorna la camera da pranzo e caratterizza esternamente il prospetto laterale. Questo risulta un'interessante soluzione per creare un piccolo ambiente più raccolto ed indipendente. ritornare

Ben diverso è invece il caso del cine-teatro Ferraridi Sapri, la cui storia si lega anche con quella degli aspetti del costume e del sociale inerenti alla stessa cittadina. La struttura, come spesso accadeva, prende il nome del suo proprietario, ovvero quello di Giuseppe Ferrari⁵⁵⁸.

Sul «Giornale dello Spettacolo» del 1972 in un articolo scritto da Biagio Ferrari per commemorare, a un mese dalla morte, il padre Giuseppe, si legge: *“Papà è stato un patito del cinema. [...] Ritornato in Italia a 63 anni compiuti (nel 1948) investì il suo gruzzoletto, manco a dirlo, nel cinema: e sorse a Sapri un locale [...] per 7.000 anime di popolazione: locale che ha avvelenato e consolato la sua vecchiaia, che gli ha dato amarezze e comunque una ragione di vita, e che oggi è un vanto per la nostra cittadina ed un motivo di soddisfazione per me”*⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Questi colori sono quelli voluti espressamente dall'architetto per richiamare le tinte dell'interno e per attirare l'attenzione del viandante all'esterno.

⁵⁵⁸ Giuseppe Ferrari (1885-1972) ramaio, nasce a Rivello, in Basilicata. Partecipa giovanissimo con le sue lavorazioni all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 dove incontra e conosce i fratelli Lumiere ed i Pathé e da questi acquistò qualche pellicola ed un proiettore, che portò con sé quando emigrò in America. Con questo macchinario girò tutta la Colombia, il Messico, il Cile formando un cinematografo ambulante fino a quando decise di costruirne uno in forma stabile a Monteiro. Nel 1935 tornò ricco a Rivello ma subito si scontrò con la realtà mutata del suo paese, schiacciato oramai, come del resto tutta la Nazione, dal regime Fascista. La sua indole anti mussoliniana venne pagata con la confisca del passaporto. Dovette perciò aspettare la fine della guerra per poter ritornare in America del sud. Una volta giunto a Monteiro decide di vendere la sua piccola sala per investire tutto a Sapri.

⁵⁵⁹ B. Ferrari, “Un esempio”, in «Giornale dello spettacolo», Agis 1972, p. 8.

Il Ferrari venne concepito da Avena come cinema-teatro, con una capienza di 1.200 posti divisi in platea e galleria⁵⁶⁰.

L'impianto planimetrico presentava una conformazione spaziale ed architettonica molto lineare. Esso infatti è composto principalmente da due volumi ben distinti, quello del foyer e quello più grande della platea con il palcoscenico, affiancati insieme con una certa semplicità combinatoria. Fra i due quello che maggiormente si distingue è senza dubbio il vestibolo d'ingresso, la cui forma semicircolare è tagliata solo da due bucaure: quella dell'entrata, forata da mattoni in vetrocemento e da una regolare finestra che illumina la sala macchine. Il suo esterno, così sobrio e scarno, lo fa somigliare più ad una fabbrica che ad un luogo di intrattenimento. Tuttavia, alcune accortezze formali, quali il rivestimento in tesserine di mosaico dei pilastrini d'ingresso, l'uso del vetrocemento, di scritte in risalto e dell'intonaco brillante di colore verde, rendono se non altro il volume d'ingresso più accattivante ed attrattivo.

L'atrio ed il foyer introducono alla platea mentre due scale conducono l'una, quella vicina alla biglietteria, alla galleria, l'altra, posta specularmente con ingresso secondario autonomo, alla cabina per le proiezioni. La struttura portante, in cemento armato, era rivestita da materiale pozzolanico, particolarmente valido per la calibrazione della risonanza. L'acustica era ottimale così come lo era il tempo di riverberazione per conseguire una giusta eco⁵⁶¹.

Le due ali bombate, che incorniciavano il boccascena e nascondevano i servizi igienici, erano decorate da ampi rombi in stucco. Questo ornamento è l'unico connotato esibito in un equilibrato e quasi schematico progetto di tipo razionalista. Il palcoscenico è profondo otto metri, oltre il quale si distribuiscono i servizi ed i camerini degli attori. La copertura del cinema è a campata unica ed è realizzata con lunghe travi in cemento armato agganciate ad un sistema reticolare superiore di pilastrini e travi arcuate. Anche in questo caso il solaio era interrotto al centro da un ampio lucernario circolare per la presa d'aria⁵⁶². I rivestimenti interni della sala erano in Populit Gamma (un materiale in fibra di legno mineralizzato).

Il Ferrari ha ospitato, nel corso degli anni, cantanti famosi quale ad esempio Beniamino Gigli e le rappresentazioni di numerose opere liriche,

⁵⁶⁰ I biglietti d'ingresso avevano una differenza di prezzo, più alto per chi decideva di stare in galleria. Questo piccolo dettaglio creava però delle grandi distinzioni sociali all'interno di una piccola cittadina come Sapri.

⁵⁶¹ Notizia ricavata da un'intervista effettuata dal sottoscritto all'ex proprietario erede Giuseppe Ferrari.

⁵⁶² Il plafone veniva aperto anche per rinfrescare il locale nella stagione più calda e soprattutto per far defluire il fumo delle sigarette, allora consentite.

una per tutte: la *Traviata*, diretta dal maestro Patanè, uno dei più importanti direttori dell'epoca, oltre che opere di prosa e avanspettacolo⁵⁶³. Nel 1978 venne fatta una prima ristrutturazione inserendo nuovi pannelli insonorizzati alle pareti e sostituendo i sediolini di legno con dei nuovi. Il periodo d'oro finì negli anni '80, quando la profonda crisi che investì tutto il cinema italiano, portò alla chiusura di numerose sale in tutt'Italia. Il Ferrari riuscì a resistere ancora un po' anche se oramai la sua struttura era ritenuta oramai obsoleta, fredda, troppo grande e poco avvolgente, rispetto a quelle offerte dalle multisale presenti nei centri urbani più grandi, dove esistevano ambienti più confortevoli e dove c'era la facoltà di scegliere più film di prima visione. Nell'arco di cinquant'anni la struttura è stata per alcuni periodi l'unico cinema a servire i paesi della bassa Campania e i più vicini paesi della Basilicata, risultando, anche quando non era l'unico, il più capiente, oltre ad essere situato in un centro abbastanza grande e vivo com'era la Sapri dell'epoca. Per tali ragioni era meta di spettatori provenienti da tutti i paesi circostanti e alcune volte i film avevano il richiamo dell'evento. Attualmente il cinema, dopo essere stato chiuso nel 2004, è stato acquistato dal Comune ed è in attesa di essere ristrutturato e riaperto al pubblico.

5.b *La produzione edilizia*

Durante il periodo di guerra l'attività dell'architetto si ridusse notevolmente. I tempi da dedicare alla propria attività si dovevano in parte conciliare con quelli destinati all'adempimento dei suoi doveri di soldato e di collaborazionista alle attività di difesa per la propria Nazione. Nei primi anni Quaranta infatti, Avena venne chiamato alla censura telefonica i cui uffici risiedevano nel palazzo centrale di via Depretis⁵⁶⁴. L'incarico di centralinista tuttavia durò solo qualche anno⁵⁶⁵. In attesa della fine della guerra, l'architetto fu fra quelle poche persone che decisero di non sfollare, dedicandosi alla sua seconda passione: la musica. In quegli anni infatti si

⁵⁶³ Alla fine degli anni '70, la fondazione della CTS (Compagnia del Teatro Stabile) di Giuseppe Ferrari, quella di Franco Guzzo e Umberto Iervolino, permise al teatro Ferrari di mettere in scena i musical di Garinei-Giovannini, con bellissime scenografie: una scelta ardita per l'epoca, che però riscosse un ottimo successo di pubblico.

⁵⁶⁴ Il Palazzo dei Telefoni nacque come sede della direzione dei servizi elettrici di tutto il Mezzogiorno ed era la più importante centrale telefonica dell'Italia meridionale. Il primo edificio, realizzato nel 1923 in forme neobarocche su disegno di Camillo Guerra, venne distrutto dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale. In seguito fu ricostruito dallo stesso autore nella seconda metà degli anni Quaranta, in forme classiche astratte. Per maggiori approfondimenti si veda la monografia di O. Ghiringhelli, *Camillo Guerra ...cit.*, pp. 86-92.

⁵⁶⁵ Il suo esercizio durò infatti fino a quando nel 1943, il palazzo venne distrutto dai tedeschi. Da quel momento in poi, per evitare eventuali deportazioni si rifugiò in casa.

dilettò a comporre testi musicali per alcune canzoni dialettali, diventate in seguito famose come “*T’aspetto ‘nzuonno*”, dedicata alla compagna e “*Palummella e Capemonte*”, entrambe del 1944 con versi di Raffaele Ferraro e “*Paraviso Napulitano*”, con versi di Domenico Furnò⁵⁶⁶.

Nel 1941 si presentò nella villa Avena un giovane architetto israelita polacco, Davide Pacanowsky, in cerca di lavoro. Dopo un breve periodo di prova l’architetto, colpito dalle doti umane e professionali del giovane professionista, decise di farlo lavorare con lui andando contro tutte le disposizioni razziali del governo fascista allora vigenti. Dopo solo un anno, nel 1942, le rappresaglie dei tedeschi contro gli ebrei misero a repentaglio la professione e la vita del giovane, tanto da spingerlo a chiedere aiuto ad Avena per evitare una eventuale deportazione ad Aushwitz. L’architetto napoletano si rivolse subito al questore Stracca, per il quale Avena aveva da poco concluso il progetto della villa al numero 240 di via Manzoni. Il dottor Stracca, malgrado ricoprisse una delle massime cariche della Napoli fascista, per stima ed amicizia nei confronti di Avena, si attivò subito per elaborare un piano di salvataggio. Il giovane venne arrestato in base ad una falsa accusa⁵⁶⁷ e spedito prima a Sepino⁵⁶⁸ e poi nell’isola di Ponza, dove rimase fino al 1944, anno della liberazione e del suo ritorno a Napoli. Qui riprese a lavorare fino alla metà degli anni Cinquanta⁵⁶⁹ firmando alcune delle sue più valide realizzazioni come il palazzo “*La Fontana*” in via Cimarosa n.63 e villa Crespi a Posillipo. Fra quest’ultima villa e quella progettata da Avena per il Prof. Macchia, realizzata sempre a Posillipo nel 1951, occorre dire che c’è una grande assonanza costruttiva, riscontrabile soprattutto nella parte strutturale della balconata sorretta da un pilastro centrale. Questo infatti, come una

⁵⁶⁶ La fortuna di Gino Avena come compositore avverrà negli anni Cinquanta quando una serie di fortunate circostanze, coadiuvate dal fratello Mario, porteranno alcune sue canzoni in dialetto ad essere trasmesse prima alla EIAR di Milano e poi al Circolo Artistico di Napoli in Brasile. “*T’aspetto ‘nzuonno*” verrà pubblicata sui numeri 7- 24-25 del *Radiocorriere* dell’anno 1946 mentre “*Paraviso Napulitano*” fu stampata nel 1950 sul volumetto di spartiti musicali *Piedigrotta Bideri*, numero unico, della Casa Editrice Bideri. Iscritto alla S.I.A.E., Avena continuò anche in seguito a comporre musiche per violino e pianoforte.

⁵⁶⁷ La consegna ai tedeschi venne rifiutata col pretesto che il soggetto era indagato dalla giustizia italiana. Cfr. L. Avena *Olocausto, quell’ebreo salvato da mio padre*, articolo de «Il Mattino» del 26 febbraio 2005.

⁵⁶⁸ Risulta da un articolo comparso sulla rivista *Bell’Italia*, che il giovane architetto polacco si trovava agli inizi degli anni quaranta in quel luogo insieme ad altri confinati politici, in attesa di essere poi trasferito a Ponza. Il podestà di Sepino, Alberto Peluso, dette incarico a Pacanowsky di progettare e dirigere un piano di restauro e di anastilosi del mausoleo romano di Caio Ennio Marso, rinvenuto fra gli scavi dell’antica città di Saepinum. L’opera, approvata dalla Soprintendenza del tempo, potette essere compiuta grazie alla generosa iniziativa del Podestà, che mise a disposizione di Pacanowsky alcuni operai della sua impresa edile. Cfr. lettera di F. Rossi, *Sepino: un episodio da non dimenticare*, in «Bell’Italia» n. 16 dell’agosto 1987, p. 7.

⁵⁶⁹ Davide Pacanowsky si trasferì in seguito a Roma dove proseguì con successo la sua attività di progettista.

Rimase sempre grato dell’aiuto offerto da Avena nel periodo di guerra. Il destino non fu così fortunato con la sua famiglia: una volta a Napoli, Pacanowsky confidò all’architetto napoletano che i suoi familiari rimasti in Polonia erano stati tutti sterminati dai nazisti.

colonna, si eleva con tutta la sua forza dalla roccia tufacea per poi diramarsi in sommità con travature poste a raggiera che sorreggono la grande terrazza semicircolare. Il sistema strutturale, già sperimentato nel 1939 da Frediano Frediani per la stazione della Cumana di piazzale Tecchio a Fuorigrotta, viene per la prima volta sperimentato in un'opera di carattere privato. Di pochi anni più tardi risulta essere la villa Crespi di Pacanowsky a via Orazio, anch'essa posta su di un lotto tufaceo a picco sulla clinica Mediterranea ed articolata intorno ad un unico pilastro *a fungo*, il quale, oltre a costituire elemento di sostegno, "lega" l'opera al banco tufaceo⁵⁷⁰. Condividiamo così ciò che Giordano scrive per villa Crespi ritrovandone analoghi aspetti per villa Macchia dove *la visione dal basso [...] è quella che maggiormente esalta l'ardita e coraggiosa modernità del manufatto, quella che racconta il radicamento al suolo e contemporaneamente ne svela i «segreti» strutturali, fondativi*⁵⁷¹. La particolarità dell'opera riguarda anche l'interessante disposizione del giardino pensile che dialoga con le sue aiuole sinuose, con le camere che le circondano e con l'ingresso, trovandosi in diretto contatto con il cortile interno, attraverso un passaggio coperto che nasconde, alla vista degli estranei, l'accesso all'abitazione.

Restando in tema di ville aveniane, ricordiamo anche Villa Mazzella a Roccaraso. I disegni di pianta, molto più accattivanti di quello previsto per il prospetto⁵⁷², illustrano una struttura abitativa in cui il volume circolare della scala risulta predominante rispetto al resto della composizione. Oltre questa scalinata si sviluppa una superficie trapezoidale dove si distribuiscono, su due piani diversi, le sale di rappresentanza e le stanze da notte. Il tema del corpo scale dominante si ritrova anche nel progetto per una villa da realizzare a Castelvoturno per conto della sig.ra Giuliana Franco. In questo caso, la rampa circolare, ruotante intorno ad un volume cilindrico, esprime, con il suo corpo aggettante, un esempio di virtuosismo tecnico e di sensibilità plastica.

⁵⁷⁰ A. Castagnaro, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁷¹ P. Giordano, *Napoli. Guida di architettura moderna*, Officina Edizioni, Roma 1994, p. 140.

⁵⁷² Per questa residenza di montagna l'architetto aveva previsto una conformazione delle facciate che richiamava molto la tipologia dello chalet o della capanna. Il progetto però, così come immaginato venne realizzato in corso d'opera diversamente e con forme più semplici.

Gli anni del dopoguerra furono caratterizzati da un periodo di rinnovamento e di ottimismo generale in ambito economico e sociale, mentre in ambito architettonico venne segnato da grandi bisogni abitativi e dalla necessità di ricostruzione, spesso incontrollata o definita da piani di bonifica decisamente di carattere speculativo.

Il ritorno degli sfollati nelle città, insieme alle conseguenze devastanti dei bombardamenti, aveva acuito la penuria di abitazioni, tanto che, nei casi più disperati, esisteva il fenomeno della coabitazione di più famiglie in un'unica abitazione. Nello sforzo di attenuare il disagio abitativo, nel 1949, Amintore Fanfani, all'epoca ministro del Lavoro, elaborò il piano che porta il suo nome e che dà origine alla *Gestione Ina-Casa*. L'Ina aveva lo scopo di combattere la disoccupazione dando impulso alla costruzione di case per i lavoratori. Il suo fondo era costituito da contributi dello Stato, dei datori di lavoro e degli stessi lavoratori. Le case venivano assegnate in affitto o in proprietà, anche mediante pagamenti rateali⁵⁷³. Il provvedimento ottenne dei risultati, ma la situazione rimase comunque drammatica. Il Piano, al suo avvio, non ricevette buona accoglienza da parte degli urbanisti italiani, ancora delusi da una ricostruzione postbellica rivelatasi un *susseguirsi di occasioni perdute*⁵⁷⁴. Fin dal dopoguerra infatti essi chiedevano con forza un piano nazionale ed un organo centrale in grado di pianificare e coordinare una grande ricostruzione, speranze queste che rimasero presto inattese.

In alcuni casi la richiesta impellente di nuovi vani, spinse gli enti preposti a cedere dei suoli incolti ad alcune società organizzate, tramutandone la loro destinazione d'uso da agricola ad edificativa. E' questo, ad esempio, il caso di due società cooperative per le quali Gino Avena eseguirà due grandi interventi. Il primo⁵⁷⁵, progettato nel 1947 per la Società "Nova Domus I.Sta."⁵⁷⁶, si componeva di due fabbricati attigui, realizzati a via Bonito, ai margini di un terreno fortemente scosceso, un tempo di carattere silvestre. Le due costruzioni, alte sette piani ciascuna, vennero realizzate in posizione sfalsata con struttura mista in muratura di tufo e cemento armato. Ogni piano dava accesso a due unità abitative, ognuna avente una disposizione delle camere secondo il modello tradizionale, ovvero intorno ad un corridoio centrale. I fronti, collegati da un unico corpo verandato,

⁵⁷³ P. Di Biagi, *Il piano INA-Casa, 1949-1963*, in U. Carughi (a cura di), *Città Architettura Edilizia pubblica, Napoli e il Piano INA-Casa*, Clean Edizioni, Napoli 2006, pp. 50-57.

⁵⁷⁴ G. Astengo, *Nuovi quartieri in Italia*, in «Urbanistica» n. 7, 1951, p. 9.

⁵⁷⁵ Pratica edilizia n. 169/54, Archivio Licenze di Napoli.

⁵⁷⁶ La cooperativa era composta principalmente da impiegati statali (I. Sta.).

erano arricchiti da lunghi balconi dalla sagoma trapezoidale e da un motivo di finestre mediane che ricadeva in asse con l'ingresso centrale dello stabile. Sui due edifici predominava una spiccata simmetria, riscontrabile anche in pianta, nonché una compatta volumetria che non lasciava adito a particolari ricerche compositive ed estetiche. L'opera, piuttosto piatta, offriva però alcuni elementi di spicco quali il motivo a forcina in ferro battuto del portone d'ingresso e l'interessante disegno delle ringhiere dei balconi, con i tipici elementi spigolosi e tubolari, ripresi dal repertorio personale dell'architetto.

Il secondo invece, doveva sorgere su un suolo un tempo facente parte del grande appezzamento di terreno appartenuto a *villa Salve* ed in seguito smembrato e venduto dai Winspeare⁵⁷⁷ per la realizzazione di un grande parco edilizio privato. Il lotto, acquistato dalla cooperativa "Gloria Urbis Impiegati Statali S.r.l.", doveva essere occupato da un edificio di carattere popolare, destinato alle abitazioni degli stessi impiegati. Anche in questo caso il volume, piuttosto compatto, era formato da due corpi di fabbrica posti in aderenza, *per esigenze locali*⁵⁷⁸, senza particolari segni di originalità distributiva o strutturale. L'impostazione progettuale sembrava infatti non rispondere del tutto ai canoni compositivi dell'architetto, proprio per l'assoluta mancanza di movimentazione compositiva e la carenza di elementi materici che si sarebbero dovuti vedere soprattutto in facciata. Sorge pertanto il sospetto che ci sia stata una contaminazione di idee e ciò è avallato soprattutto dal fatto che i grafici presentati al Comune non sono stati eseguiti dalla sua mano ma da quella di un suo collaboratore, l'ing. Cesare Prisco. Il progetto, così come era stato previsto da Avena, prevedeva la costruzione di due fabbricati affiancati, con ingresso autonomo sulla strada, composti da sette e sei piani ma con uguali caratteristiche strutturali ed architettoniche. I fronti principali, segnati da lunghe balconate alternate a finestre, avevano come unica nota originale una sorta di reticolo forato in cemento, a maglia quadrata che, sovrapposto alle strette finestre dei bagni, ne occultavano in questo modo la vista dall'esterno, ma anche la luce del sole all'interno. La scarnificazione decorativa e volumetrica dei due edifici gemelli era rafforzata a livello planimetrico dall'essenzialità compositiva che avrebbe caratterizzato gli ambienti, la cui semplice distribuzione interna, rispondeva di molto

⁵⁷⁷ Pratica edilizia n. 501/55, Archivio Licenze di Napoli.

⁵⁷⁸ Questa la motivazione scritta nella richiesta di costruzione del fabbricato.

all'impostazione tipologica delle cellule razionaliste in linea⁵⁷⁹. Il progetto, così come si presentava, fu modificato più volte non solo per volere degli Enti preposti⁵⁸⁰ ma anche dello stesso presidente della Cooperativa, il Gen. Errico Doria⁵⁸¹, che chiese all'architetto l'eliminazione di alcuni elementi, quali i terrazzini posteriori, perché questi facevano aumentare, anche se di poco, la quadratura stabilita degli alloggi, prevista non oltre i 110 mq⁵⁸². L'edificio, che oggi prospetta sulla via privata Winspeare, non possiede alcuna traccia della mano dell'architetto in quanto questo venne totalmente modificato in corso d'opera⁵⁸³, sia in pianta che in alzato, dall'ing. Sernia⁵⁸⁴, che eseguì un prodotto anonimo, mancante di qualsiasi qualità espressiva e valenza architettonica.

Dalle opere di carattere popolare del secondo dopoguerra traspare dunque se non un disimpegno, certo una vena meno felice del nostro architetto: vuoi perché i costi per la loro realizzazione erano senz'altro limitati ed i finanziamenti da parte dello Stato ridotti, vuoi perché, di per sé, il tema dell'edilizia popolare, con le sue rigide impostazioni schematiche ed i suoi vincoli economici, non gli consentiva di poter esprimere al meglio la sua creatività progettuale.

Entrambi i progetti erano comunque in totale contrapposizione con il tema allora imperante del neo-brutalismo corbusiano, che molto influenzò, in quel periodo, la forma espressiva di numerosi edifici in Italia. In altri casi ed in altri contesti, molte costruzioni dell'epoca, firmate o non firmate da personalità di spicco, mostravano una struttura di cemento armato con le sue superfici scabre lasciate a vista, accostata da una serie di pannelli murari molto spesso realizzati in laterizio, ricercando in questo binomio materico, delle sottili connessioni sintattiche e controllati contrasti di

⁵⁷⁹ La stanza da bagno padronale era ridotta ai minimi termini: vi era spazio solo per un lavandino, vasca da bagno e sanitario.

⁵⁸⁰ La variante al progetto fu dovuta a causa di alcune difformità con le normative allora in vigore: la larghezza stradale di via Winspeare, non consentiva l'altezza massima prevista dall'edificio; per l'Ufficio Igiene non era consentito che i bagni di servizio avessero accesso direttamente dalla cucina; l'altezza dei vani stabilita dal progetto non era regolamentare perché inferiore ai 3.50 metri di altezza. (Pratica 501/55).

⁵⁸¹ Il Generale Errico Doria era all'epoca anche il Comandante delle forze armate di Napoli.

⁵⁸² Notizia ricavata da un'intervista fatta dallo scrivente ad un condomino del palazzo, l'ing. Pietro Moccia.

⁵⁸³ Durante i lavori di costruzione il Ministero dei Lavori Pubblici, in data 01.03.1961, comunicò al Comune che l'autorizzazione concessa alla cooperativa doveva ritenersi illegittima in quanto l'edificio era stato realizzato in contrasto con le prescrizioni del Piano Regolatore allora vigente che classificava la zona dove era sorto lo stabile "panoramica di primo grado", regolamentata dalla norma IX delle prescrizioni tecniche di attuazione del Piano stesso che consentiva soltanto la costruzione di ville signorili con altezza massima di 13 mt e con stretta osservanza di un determinato rapporto di superficie coperta rispetto alla estensione del lotto. Il Ministero pertanto chiedeva la sospensione dei lavori, la revoca della licenza e la demolizione. Cosa che puntualmente non avvenne.

⁵⁸⁴ L'ing. Sernia era il tecnico delegato della famiglia Winspeare. Fu lui ad eseguire il frazionamento dei suoli prospicienti la villa e a definirne la vendita.

vibrazione chiaroscurale⁵⁸⁵. È il caso ad esempio dell'edificio sede dell'INA di Parma, progettato da Franco Albini nel 1954 o di gran parte delle opere della cooperativa ingegneri e architetti di Reggio Emilia, uno dei pochi esempi nel dopoguerra, di una scuola locale con indirizzi omogenei o dell'interessante *Casa degli Scapoli* al Tuscolano di Adalberto Libera (1950-54) dove il linguaggio rifletteva l'influenza che in quegli anni l'ingegneria italiana (quella di Nervi e di Morandi che realizzarono le grandi opere in cemento armato apprezzate in tutto il mondo) esercitava sulla sperimentazione architettonica.

Si ricorda in particolare l'attività di Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, nel quartiere Tiburtino a Roma (1949-54) costruito insieme a una equipe composta da Pietro Maria Lugli, Federico Gorio, Michele Valori e Carlo Aymonino, dove si espresse un linguaggio architettonico di compromesso tra la tradizione costruttiva locale e l'indirizzo nazionale⁵⁸⁶ secondo la corrente allora in voga del *neorealismo*⁵⁸⁷. Ridolfi, che aveva alle spalle un'esperienza ricchissima ed era stato partecipe di quell'interesse per l'architettura delle classi subalterne, da cui era nata l'esposizione fotografica di Pagano sull'architettura rurale, riesce a realizzare una serie di edifici in cui appare la connessione fra la tipologia a ballatoio e quella a torre, utilizzando moduli espressionisti ed organici all'interno di un'architettura basata sulla compattezza e continuità del muro e sull'accordo cromatico e materico del tetto con le superfici scabre degli intonaci⁵⁸⁸. In modo ancora più efficace questo legame con il luogo si realizzò nelle case di viale Etiopia e in quelle del quartiere INA Casa di Cerignola (1950). Sulla stessa scia di ricerca, orientata sulle proprie radici, si colloca il villaggio La Martella (1953), progettato da Luigi Agati, Federico Gorio, Pietro Maria Lugli e Ludovico Quaroni nel territorio di Matera, il quartiere S. Giuliano a Venezia di Giuseppe Samonà, Luigi Piccinnato ed altri o il quartiere Sempione a Milano, su disegno di

⁵⁸⁵ G. Masobio, P. Portoghesi, *Album degli Anni Cinquanta*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1977, p. 332.

⁵⁸⁶ G. Masobio, P. Portoghesi, *op. cit.*, p. 205. Si tratta del recupero di dettagli della tradizione artigiana (le volte alla romana) con i materiali rustici ed i colori forti, nonché costituito da edifici disposti irregolarmente così come dettavano le teorie del movimento.

⁵⁸⁷ La tendenza del *neorealismo* si manifesta in architettura e nell'ambito di un più vasto orientamento letterario, cinematografico e pittorico, attorno agli anni Cinquanta e soprattutto a Roma. Il movimento, strettamente legato alla difficile realtà del dopoguerra, aspirava ad inserire l'attività dell'architetto in un operante contesto sociale, nel rifiuto netto dei modi razionalisti, ritenuti inadeguati ad esprimere la realtà sociale del paese. La volontà del neorealismo è quella di recuperare i valori figurativi tradizionali attraverso l'uso di una manodopera specializzata dalla forte qualità artigianale e di agire in polemica contrapposizione alle rigorose scelte di orientamento propugnate dal funzionalismo in nome di spazi più "umani" e più vicini alla tradizione abitativa dei ceti popolari.

⁵⁸⁸ G. Masobio, P. Portoghesi, *op. cit.*, p. 206.

Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Errico Peresutti ed Ernesto Nathan Rogers sempre nel 1953.

Di diverso indirizzo sono le costruzioni realizzate nel 1949 da Mario De Renzi⁵⁸⁹ e Saverio Muratori per il quartiere Ina Casa a Valco San Paolo a Roma. In esse le suggestioni nordiche, molto sentite nel clima del nostro dopoguerra, si innestavano con l'antico amore per l'edilizia spontanea. Il risultato è uno stimolante modo di rapportare gli edifici alla nuova maglia urbana. Il sistema delle strade non ricalcava infatti l'asettica griglia lecorbuseriana né il pittoresco andamento viatico del borgo del coevo quartiere Tiburtino. Qui il disegno urbano ed il tipo edilizio vivono di un sistema coordinato, che avrà un'altra valida sperimentazione nel quartiere Tuscolano del 1956. I tipi edilizi in linea o a torre entrano in rapporto diretto con la strada e aiutano a definire la città attraverso la continuità dei fronti o l'orientamento delle braccia della torre triangolare sugli assi prevalenti.

Nel clima della nuova Associazione per una architettura organica (A.P.A.O.)⁵⁹⁰, fondata da Bruno Zevi ed attiva a Roma nei primi anni del dopoguerra⁵⁹¹, De Renzi realizzerà il suo ultimo capolavoro. Nel progetto della propria casa a Sperlonga⁵⁹² (1952-55), l'architetto infatti si misurò con le sue aspirazioni e la sua creatività. Il professionista appoggiò sulla roccia una costruzione che, dalla materia circostante, traeva ispirazione per profondi scavi e aggetti dando luogo ad una composizione di tipo organico⁵⁹³. Quando la villa passerà in mano alla famiglia Cimino nel

⁵⁸⁹ Mario De Renzi (1897-1967), architetto romano, si formò nell'ambiente conservatore della Capitale. Realizzò tuttavia opere significative nell'ambito dell'edilizia residenziale popolare come le case modello nella borgata-giardino della Garbatella (1929) o il grande complesso convenzionato in via XXI aprile 21-28 (1931-37), segnato da accenti di sapore futurista. Le sue opere in collaborazione con Adalberto Libera: Palazzo della Rivoluzione Fascista (1932), il Palazzo delle poste in via Marmorata, (1933-35) e la palazzina in Lungotevere Flaminio n.18 (1938-1940) mostrano un deciso interesse per le tematiche razionaliste. Nel secondo dopoguerra continuò a interessarsi di edilizia popolare con costruzioni INA-Casa e CEP a Brindisi, Napoli e Roma. Insegnò disegno presso l'Università di Napoli e, dal 1954, in quelle di Cagliari e Roma. La sua ultima opera è la villa realizzata per la sua famiglia a Sperlonga (1952).

⁵⁹⁰ La scuola, sorta nel 1945, aveva come intento principale quello di divenire un elemento di aggiornamento per gli architetti che gli eventi bellici avevano lasciato per anni inattivi nonché quello di contrapporsi ideologicamente al consolidato insegnamento accademico di Roma. I docenti invitati ad insegnare alla Scuola di Architettura Organica furono Piccinato per l'Urbanistica, Della Rocca per l'Economia, Nervi per la progettazione delle strutture e Ridolfi per la tecnologia. La dichiarazione dei principi dell'A.P.A.O. viene pubblicata nel secondo numero della rivista «Metron» del 1945 alla pagina 75.

⁵⁹¹ B. Zevi, *Zevi su Zevi*, Editrice Magma, Milano 1977, pp. 56-64 e F. Brunetti, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alinea editrice, Firenze 1986 (II ed. 1998), pp.59-65.

⁵⁹² Il legame tra l'architetto Mario De Renzi e Sperlonga fu duraturo e proficuo, tra le altre realizzazioni sono da citare l'Albergo *Amyclae*, alcune residenze private ed il Piano di Ricostruzione della zona marina. Si veda al riguardo il testo di M. L. Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi Editore, Roma 1992, p. 151,152.

⁵⁹³ M. L. Neri, *op. cit.*, pp. 171-173. "Posata sulla roccia e quasi scaturente da essa, la casa esalta il paesaggio attingendo la propria configurazione volumetrica attraverso il moto spaziale generato dall'interno", le parole con cui

1954, Avena sarà chiamato per arredare il giardino posto al livello superiore, inserendovi un gazebo fiorito. I disegni di questo elemento (alla fine non realizzato) illustrano una singolare struttura sopraelevata a pianta circolare, circondata da aiuole, completamente rivestita alla base da piastrelle in maiolica e coperta in sommità da una semi-calotta ad ombrello, formata da sette spicchi in cemento rivestito a mosaico. Il progetto, finemente eseguito in tutti i suoi dettagli e in prospettiva, ricorda vagamente, nella forma e negli elementi appuntiti di ferro, la conformazione di un riccio di mare, il che darebbe ancora conferma della sua passione per il mare in tutte le sue espressioni e colori.

Gli interventi di ricostruzione eseguiti a Napoli rivelano, in contrapposizione alle esperienze neorealiste della scuola romana, la volontà di trasformare i canoni del rigido razionalismo mitteleuropeo in un razionalismo “mediterraneo”⁵⁹⁴. Luigi Cosenza, nella lotta contro l’abusivismo e la speculazione, cerca di concretizzare la sua idea di modernità⁵⁹⁵ dando vita, insieme a Carlo Coen, ad un complesso di case popolari in viale Augusto a Fuorigrotta (1949-50), in cui l’impiego di un portico continuo, sormontato da un solo piano di residenze, come un elemento unico di raccordo fra le varie unità abitative, costituisce un modello di stampo marcatamente razionalista⁵⁹⁶. Non è difficile riconoscere in quelle bianche e lineari fabbriche il più rivoluzionario

Bruno Zevi ricorda quest’opera nella rivista *Architettura Cronache e Storia* del 1970, n.690, mettono in evidenza sia elementi che ne definiscono la forma sia i suoi valori di autentica lezione di architettura organica.

⁵⁹⁴ Sul tema in questione si veda il testo di B. Gravagnuolo, *Il Mito Mediterraneo nell’Architettura Contemporanea*, Electa Napoli, ivi 1994.

⁵⁹⁵ Cosenza elesse la questione della “casa popolare” a tema dominante delle sue ricerche, promuovendo per altro nel 1947, la fondazione del “Centro Studi per l’Edilizia dell’Italia Meridionale” e redigendo studi che confluiranno nei volumi dedicati alla *Storia dell’abitazione* ed alla *Industrializzazione nell’edilizia*. Cfr. in B. Gravagnuolo, *Poeticamente abita l’uomo*, in A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *op. cit.*, pp.118-121. Oltre a questo intervento si ricordano anche: il rione *Cesare Battisti* a Poggioreale (1945-48) con Francesco Della Sala e Carlo Coen; il complesso residenziale dell’ICP al *Rione Mazzini* a Calata Capodichino (1947), progettato con alcuni tra i migliori architetti napoletani tra i quali Carlo Cocchia, Giulio De Luca, Francesco Della Sala, Franz Di Salvo ed altri; le case popolari al *Rione Luzzatti* (1946-47), al *Rione D’Azeglio* a Barra (1946-47), al *Rione De Gasperi* a San Giovanni a Teduccio (1946-47) e quelle a via Consalvo a Fuorigrotta(1947-49) con Raffaello Salvadori; le case *Ina-Inail* in via Bixio a Fuorigrotta (1956-59) ed il *Rione ICP S. Rosa* a Ponticelli (1957-62). Per altri aspetti molto significativo è il *Quartiere Sperimentale a Torre Raniere* (1947-57), con Della Sala, Galli e Picone, una delle più avanzate prove tecniche di applicazione dei cantieri dell’industrializzazione nell’edilizia pubblica in Italia, sviluppata pressoché contemporaneamente e in dichiarata affinità con l’esperienza pilota del *QT8* a Milano (1946-1960) di Piero Bottoni, Gio Ponti e Vittoriano Viganò.

⁵⁹⁶ S. Stenti, V. Cappiello, *op. cit.*, p.142,143. Sul corpo basamentale si incastrano sul retro gli edifici lineari alti sei piani, disposti a “pettine” secondo le regole razionaliste e ben ritmati in una calibrata sequenza che si staglia sullo sfondo del nuovo Politecnico. E’ una soluzione che si riallaccia concettualmente al senso urbano dell’originario progetto per via Marina, mentre dal punto di vista tipologico ripropone, perfezionandola, la rivalutazione (collaudata in via Consalvo) delle scale aperte e dei loggiati ombreggiati da moderni frangisole.

cambiamento nella tipologia edilizia di Napoli e persino il modello dell'edilizia borghese degli anni successivi.

E' in questo clima di mediterraneità, ancora particolarmente espresso in alcune opere di Stefania Filo Speziale e negli esempi di case per il quartiere La Loggetta⁵⁹⁷ (1956) ideato da Giulio De Luca in collaborazione con Giuseppe Bruno e Michele Capobianco, che si possono ritrovare alcuni elementi⁵⁹⁸ presenti anche nelle opere del Nostro.

La chiave di lettura che Avena dà alla mediterraneità è da scorgere ancora una volta nella sua personale interpretazione di questo fattore, inteso come connettivo poetico di analogie e di atmosfere paesaggistiche presenti nel nostro territorio campano. In esso infatti si riconoscono le precipue e connaturate tipologie edilizie che da sempre esprimono questo sentimento: ovverossia i semplici e bianchi parallelepipedi corredati da portici, logge, finestre arcuate, pergolati, patii, scale esterne, fioriere, tetti piani a terrazza. Nella mediterraneità intesa in tal senso era facile, così come avvenne per il colonialismo anteguerra, far confluire e dialogare le vocazioni dell'esotismo e del classicismo con la corrente razionalista.

In questo ultimo caso rientra la realizzazione del palazzo a via Palizzi n.123/125, progettato per i fratelli Antonio e Vincenzo Lo Schiavo e la villa che per uno di essi, Vincenzo, Avena realizzerà a Scauri.

L'interesse per l'edificio di via Palizzi, eseguito fra il 1951 ed il '53, è da ricercarsi soprattutto nello sforzo da parte dell'architetto di orientarsi verso forme più pure, senza però escludere qualche tocco decorativo personale, legato ormai alla sua esperienza e al suo consolidato modo di operare. Il progetto originario secondo le volontà di Avena, doveva presentare infatti una più complessa combinazione decorativa, composta da motivi arcuati di ordine gigante⁵⁹⁹ che avrebbe dovuto inglobare le finestre, anch'esse di forma arcuata e balconi con balaustre in ferro e cemento, nonché avere un rivestimento basamentale in pietra calcarea sbazzata. La sua articolazione spaziale dalle linee spezzate con andamento ad arco, favoriva la

⁵⁹⁷ Dopo l'anticipazione fornita dai giovani progettisti romani del quartiere *Nuova Villa* di Carlo Melograni, Sergio Lenci e Carlo Aymonino, reduci dal Tiburtino, si ritrova ne La Loggetta la prima versione napoletana del quartiere neorealista per 5.000 abitanti, arroccato su una collina, con strade curve, disposte a fuso con qualche slargo, con case semplici, disposte a fare da quinta alla strada ed una spina di piccoli edifici pubblici lungo il ciglio della collina, a guardare Fuorigrotta.

⁵⁹⁸ Dal punto di vista linguistico, nella conformazione architettonica d'insieme oltre che nei dettagli, si ritrova nel quartiere una virata verso il *realismo* vernacolare, con l'adozione di gradinate esterne, di pietre locali, di intonaci bianco-calce ecc.

⁵⁹⁹ Avena sembra in questo caso non voler abbandonare mai la sua indole decorativa primordiale di tipo neo eclettico, questa volta di impronta neo-romanica, cercando di riproporla anche in forme semplificate, ritrovabili anche nel prospetto del cinema Garofalo a Battipaglia, come risposta ad un processo ritenuto da lui troppo esemplificativo delle forme architettoniche e dei metodi progettuali applicati dalle nuove leve di professionisti del tempo.

conformazione dello slargo antistante⁶⁰⁰. La planimetria movimentata e ruotata, per catturare la luce solare, ricorda molto quella adottata da Cosenza per il Quartiere Olivetti a Pozzuoli (1952-1963)⁶⁰¹ o la conformazione di pianta ed i rivestimenti prospettici usati da Chiaromonte per due edifici costruiti tra via Diaz e via Palladino a Portici (1950)⁶⁰².

L'appropriata definizione di *Palazzo Miragolfo*, era dovuta alla sua posizione strategica nella parte terminale di via Palizzi, aperta verso il panorama antistante. Superiormente al piano di copertura, l'architetto aveva previsto inoltre un loggiato-pergolato composto da una sequenza di archi e pilastri alternati, dalla forte suggestione vernacolare⁶⁰³.

Questo lessico si ispira, in molti suoi aspetti, all'architettura legata alla tradizione abitativa popolare; tuttavia il fabbricato non era rivolto a tale categoria quanto ancora una volta ad un ceto medio esigente, orientato verso la semplicità ed il comfort di una abitazione di tipo moderno e funzionale. Per la sua realizzazione l'architetto si trovò a dover risolvere problemi tecnici di notevole consistenza, simili a quelli affrontati dal padre per il palazzo al Parco Grifeo. La presenza, nell'area di progetto, di un vasto agrumeto degradante lungo la collina, un tempo appartenuto alla villa Minervini, lo costrinsero infatti ad operare un adeguato piano di sbancamento sia del terreno che dello sperone tufaceo antistante la strada, al fine di creare un adeguato piano di sedime per collocarvi il fabbricato ed un comodo spiazzo anteriore. In seguito, il terrapieno retrostante, composto di roccia tufacea incoerente con sovrastante strato pozzolanico, fu sottoposto ad un complesso consolidamento che riguardò l'innalzamento di un muro di sostegno, realizzato in pietra tufacea molto compatto e resistente⁶⁰⁴. Un ulteriore richiamo all'architettura paterna si può individuare nel disegno della ringhiera dei balconi, i cui montanti risvoltati a *laccio*, sebbene abbiano una linearità più schietta e razionale, ricordano molto quelli disegnati dal padre Adolfo per il palazzo di via

⁶⁰⁰ A. Castagnaro, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁰¹ R. Astarita, *Cosenza e l'architettura "olivettiana"*, in A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *op. cit.*, pp.256-265 e S. Stenti, V. Cappiello, *op. cit.*, p.298,299.

⁶⁰² Per approfondimenti si veda la scheda di R. Catuogno, *Complesso edilizio*, in A. Di Luggo, C. Castagnaro, *op. cit.*, p.149.

⁶⁰³ Per economia di costi, lo stabile venne in seguito realizzato secondo le forme attuali, più semplificate ma non prive tuttavia di dettagli architettonici dall'equilibrata ed elegante soluzione formale.

⁶⁰⁴ L'edificio è stato edificato, insieme con la parete retrostante di contenimento, con il tufo ricavato in parte dallo sbancamento della collina posteriore; solo i solai realizzati in cemento e laterizi. All'ultimo piano era previsto un trattamento protettivo e di alleggerimento della struttura: per gli orizzontamenti terminali infatti venne utilizzata una copertura in cemento-amianto, della tristemente nota ditta "Sacelit", mentre per le pareti venne applicato un rivestimento di malta unita a pomice.

Lordi n. 6⁶⁰⁵. Una volta completato, il palazzo, alto cinque piani⁶⁰⁶, si presentava con due ingressi e due vani scala indipendenti. Ai lati del corpo di fabbrica, due ampi cancelli permettevano l'accesso delle auto ai box situati nel cortile posteriore. Lo schema progettuale offre un'articolata planimetria d'insieme ed un trattamento di superfici dal disegno alternato in campi orizzontali trattati ad intonaco e in fasce verticali rivestite con mattoni di clinker a faccia vista. Le varietà compositive di progetto si rilevano soprattutto nel gioco distributivo degli interni, nei balconi dalla diversa ampiezza e forma e nella consueta volontà di addolcire gli spigoli delle bucatore mediante smussamenti e rotondità di superficie.

Per quanto riguarda la villa di Vincenzo e Laura Lo Schiavo a Scauri, essa venne realizzata poco distante dalla linea di costa del paese ed inserita all'interno di un folto bosco di pini. La sua pianta, disposta su due livelli, presentava un profilo ad "L" il cui angolo smussato era rivolto verso l'interno, dove si apriva l'ingresso principale, mentre il lato posteriore era addolcito da una parete curva, che assecondava l'andamento della scala interna.

Alla struttura, interamente realizzata in muratura portante, erano stati aggiunti due terrazzamenti dal profilo morbido e flessuoso, un po' baroccheggianti, e dei rivestimenti in pietra calcarea che ne esaltavano alcuni setti angolari. Anche la sistemazione dei suoi spazi aperti, collocati a diversi livelli di quota, era definita da un disegno concavo-convesso che ben si adattava alla disposizione dei pini e alla conformazione della facciata principale della villa. Ancora di gusto rococò era il disegno delle inferriate applicate alle bucatore del piano terra e degli elementi di arredo del giardino quali il forno e la fontana. Vivacizzavano il tutto le immancabili piastrelle smaltate, di colore verde, la cui fornitura proveniva dalla famosa fabbrica Solimene di Vietri⁶⁰⁷.

La scelta delle cromie dei rivestimenti interni, dalle tinte pastello dei verde acqua, celeste, lilla e rosa così come l'intonaco bianco esterno unito alla pietra sbozzata, sono un evidente richiamo alla mediterraneità di Ponti e Cosenza, mentre nelle ringhiere in tubolare, nelle aperture ad arco e nella finestra angolare si possono leggere i caratteri di un'architettura personale

⁶⁰⁵ Questo motivo della ringhiera verrà poi riutilizzato dall'architetto anche per l'edificio di via De Nardis 11, in forme però più allungate.

⁶⁰⁶ Nel 1956 fu chiesta la licenza per poter sopraelevare lo stabile di un piano aumentando così l'altezza complessiva a sei livelli - pratica 624/56 - ma il progetto non venne mai eseguito.

⁶⁰⁷ Altri pregevoli materiali vennero utilizzati per le sue rifiniture interne ed esterne. Si ricordano in particolare: Laterizi da giardino della ditta Diodoro Ercole, le piastrelle interne dell'industria ceramica Gosi di Cremona ed i pavimenti in cemento dei F.lli Di Filippo di Salerno.

oramai consolidata in quegli anni, unita ad un'impostazione progettuale che forse risente ancora della tipologia di villetta marittima in voga negli anni Trenta.

In quegli stessi anni si assiste a Napoli ad un periodo di speculazione edilizia, che ha segnato in maniera critica ed irrimediabile la città. I professionisti dell'epoca si divisero sulle scelte che toccavano l'aspetto etico della loro professione. Alcuni di essi, quali Cocchia, De Luca, Filo Speciale, in qualche modo piegarono il capo di fronte alla possibilità di realizzare, per conto di imprese private, grandi strutture secondo forme, dimensioni e colori in netto contrasto con il contesto storico.

I risultati architettonici che ne risultarono, spesso si confondono con opere realizzate da anonimi progettisti per la schematicità e la semplicità di linguaggio e/o la violenta presenza nel contesto urbano. Quel periodo di grande richiesta locativa era generato da un aumento demografico e dal miglioramento della qualità della vita, unito al benessere economico ed alle potenzialità che ancora poteva offrire la famosa Cassa del Mezzogiorno. I finanziamenti che venivano concessi con molta scioltezza erano utilizzati dalle imprese per la costruzione di beni immobili ai fini di lucro e di riscatto economico. Rispetto a queste problematiche, Avena si trova in una posizione non del tutto definita. In quegli anni comunque sembra ridursi la sua produzione di edifici, per orientarsi maggiormente sulla progettazione di ville ed appartamenti privati.

All'interno del centro storico, a seguito di numerose demolizioni, alcuni lotti subirono delle suddivisioni in piccoli isolati o vennero del tutto occupati da nuove costruzioni. In alcune parti della città il pericolo venne scongiurato⁶⁰⁸ ma i casi di tutela e salvataggio degli edifici antichi si contarono sulle dita di una mano, tanto è vero che Roberto Pane, nelle pagine della rivista "Napoli nobilissima", sentì la necessità di denunciare tale scempio svolgendo un'azione di difesa e salvaguardia della città storica e del suo paesaggio.

In ambito delle nuove costruzioni, in mancanza di un piano regolatore Generale⁶⁰⁹, la giunta comunale fece ricorso all'applicazione del

⁶⁰⁸ Si pensi ad esempio al Palazzo Roccella, salvato in extremis negli anni Sessanta dall'aggressione distruttrice degli speculatori.

⁶⁰⁹ Il P.R.G. del 1939, approvato con la legge n. 1208 del 29 maggio di quell'anno, non fu mai operante praticamente sia perché non fu possibile, con lo scoppio della guerra, procedere all'emanazione di un corrispondente regolamento edilizio, sia perché in seguito, venne ritenuto dalle amministrazioni comunali del tempo obsoleto e non più rispondente alle mutate esigenze della città. La Magistratura amministrativa, con decisione del 20 ottobre 1953, decretò lo strumento urbanistico non valido perché carente dei piani particolareggiati di esecuzione. Pertanto questo poteva considerarsi solo

regolamento edilizio del 1935, ritenuto più rispondente alle “esigenze moderne della città”. Di questa normativa fu sfruttato principalmente l’articolo 12 – nel quale il territorio comunale veniva suddiviso in tre zone stabilendo per ciascuna di esse solo limitazioni di altezza dei fabbricati (senza alcun riferimento agli indici di fabbricabilità)⁶¹⁰ – e all’articolo 16, che dava facoltà al Sindaco di autorizzare altezze superiori a quelle massime consentite per quegli edifici che avessero presentato “particolare carattere di monumentalità”⁶¹¹. Fra gli edifici realizzati grazie all’articolo 16 si ricordano l’edificio a piazza Cavour, prima destinato ad ospedale ed in seguito ristrutturato da Camillo Guerra per ospitare una serie di scuole⁶¹² ed il grattacielo della società “Cattolica” Assicurazioni in via Medina, alto più di 110 metri. Esso venne edificato abbattendo un piccolo edificio settecentesco nonostante quest’ultimo fosse stato vincolato dal Soprintendente dell’epoca, Antonio Rusconi, per cercare di salvaguardarne i pregi del portale e del soprastante balcone⁶¹³.

Sulla scia di quest’ultima realizzazione, la *Società Edilizia Napoletana* (S.E.N.), rappresentata dall’amministratore delegato Raffaele Maione, decise di realizzare al rione S. Pasquale, su di un suolo dove prima esisteva una palazzina di quattro piani⁶¹⁴, un fabbricato di nove piani, poi tramutato in albergo di media categoria. Le vicende succedutesi per la sua costruzione sono abbastanza tormentate in alcuni passaggi: un primo progetto approvato nel 1953, a firma di Giulio De Luca, prevedeva la costruzione di un edificio per civile abitazione con annessi dei negozi al piano terra di diversa grandezza, uno di essi comprendente anche il piano ammezzato ed una galleria di passaggio, secondo un disegno articolato d’impostazione razionalista. Nel piano ammezzato era previsto l’appartamento del portiere, un quartino prospiciente il lato strada ed un ampio spazio per il locale menzionato; ai piani superiori si aprivano due

come una indicazione di massima senza valore cogente. Cfr.in *La pretesa inefficacia del piano regolatore del 1939*, in «Urbanistica 65», p.13.

⁶¹⁰ Le tre zone previste dal Regolamento Edilizio erano le seguenti: *Zona prima* (quella centrale) comprendeva il centro storico della città fra corso Garibaldi, piazza Carlo III, via Foria, corso Vittorio Emanuele, riviera di Chiaia e Mergellina. *Zona seconda* (edilizia semintensiva) comprendeva ad oriente: Poggioreale, S. Giovanni, Barra, Ponticelli; a nord, Capodimonte, Arenella, Vomero; ad occidente, Fuorigrotta e Bagnoli, nonché i territori di Pianura, Miano, Mianella, Piscinola. *Zona terza* (zona di espansione), interessava invece tutto il territorio comunale rimanente. I limiti massimi di altezza erano fissati a 32 metri per la prima zona, a 26 per la seconda e a 20 per la terza. L’altezza massima era inoltre vincolata alla larghezza stradale, nel rapporto di 1,5 per la prima zona e 1,3 per la seconda, sebbene il più delle volte veniva considerato anche per la seconda zona il primo valore anziché il secondo.

⁶¹¹ G. Basadonna, *op. cit.*, p.117.

⁶¹² P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *op. cit.*, pp. 86-88.

⁶¹³ In *La pretesa ... cit.*, «Urbanistica 65», p. 14.

⁶¹⁴ La palazzina venne ceduta alla società dalla sig.ra Margherita Blanc Terry, vedova di Camillo Ruspoli, Principe di Candriano, il 23 luglio 1952 con atto del notaio Antonio Triola per la somma di Lire 4.500.000.

appartamenti disposti intorno alla scala centrale, anch'essi con diversa quadratura⁶¹⁵. Il prospetto era composto da un reticolo strutturale regolare fatto di riquadri campiti al loro interno da finestrate alternate a pannelli colorati. Lo stabile doveva essere alto 9 piani, nonostante la strada sulla quale questo sarebbe sorto non era in realtà troppo ampia, all'incirca larga 10 metri⁶¹⁶. Nel 1956, quando il cantiere era ancora in corso, la Società presentò al Comune una prima variante a firma dello stesso De Luca, con la quale era stato stabilito un cambio di destinazione dello stabile in albergo turistico dal nome *Albergo Mediterraneo*, con un aumento di altri sei livelli oltre quelli concessi, per un totale di 14 piani di altezza. A consentire questa variante intervenne anche l'autorizzazione del Ministero dei Lavori Pubblici il quale aveva tollerato la deroga all'altezza imposta dal Regolamento edilizio perché l'edificio era stato riconosciuto rispondente alle esigenze del turismo nazionale⁶¹⁷. Nonostante questo alto intervento, i lavori si perpetuarono per altri due anni a causa di ulteriori modifiche interne, richieste dalla commissione edilizia⁶¹⁸ e per via di una causa intrapresa dai proprietari degli stabili limitrofi⁶¹⁹. La seconda variante al progetto, datata 28 settembre 1956, ancora a firma di De Luca, prevedeva un edificio alto 11 piani con una disposizione planimetrica leggermente diversa da quella precedente. La terza ed ultima variante, presentata dal direttore dei lavori, l'ing. Gastone Beato, vide l'inserimento di Avena come nuovo progettista⁶²⁰. In realtà, essendo stata già costruita la

⁶¹⁵ Gli appartamenti comprendevano tre camere da letto, il soggiorno pranzo, una cucina, il bagno, un bagnetto ed un ingresso di servizio. Quelli più grandi erano rivolti su strada perché aventi due camere in più, una di esse ad uso studio. Le abitazioni al penultimo piano erano invece comprese di ampi terrazzi.

⁶¹⁶ Per la sua realizzazione era intervenuta l'autorizzazione del Sindaco secondo il potere concessogli dall'art. 16 del Regolamento Edilizio.

⁶¹⁷ Art. 1 del R.D.L. n. 1908 dell'08.11.1938.

⁶¹⁸ La Commissione edilizia chiese di ridimensionare il progetto in altezza ed in pianta secondo le indicazioni imposte dai Vigili del Fuoco e le prescrizioni dell'Ufficio di Igiene. Essi imponevano infatti l'aumento di altezza del piano dai 3.10 metri previsti ai 3,50 ed una migliore disposizione dei servizi igienici.

⁶¹⁹ Nella relazione di causa mossa dal Condominio di via dei Mille n.61 alla Società S.E.N. in data 8 maggio 1958, i proprietari impugnavano il decreto ministeriale e la licenza comunale accusando gli enti di abuso di potere e falsa applicazione della legge. In particolare contestavano il fatto che se anche era vero che il fabbricato poteva rientrare fra quelli *monumentali o di culto, ed anche semplicemente di pubblico uso* (1° comma dell'articolo 16) era altresì vero che tale comma prevedeva un arretramento di facciata per compensare la ridotta ampiezza di facciata aspetto questo del tutto trascurato dall'autorizzazione così come il comma 2 del su detto articolo predisposto per il rispetto delle condizioni ambientali della strada e dei diritti dei terzi. Si denunciava infine la violazione dei principi di cui all'art. 51 del C.P.C. concernente l'obbligo di *astensione dei giudici* e precisamente si rendeva noto che: «[...] il Prof. De Luca, progettista, non avrebbe dovuto far parte della Commissione, al momento in cui prendeva in esame il progetto dalla S.E.N.. Nella specie dai verbali si legge che “la commissione aveva approvato all'unanimità” e dopo si aggiunge “si è allontanato dalla sala il Prof. Giulio De Luca, perché progettista della suddetta costruzione” ma non si precisa se l'allontanamento della sala sia avvenuto prima dell'esame (che in verità era mancato) del progetto.». cfr. in *Nuovi motivi aggiunti al ricorso* (del Condominio di via Dei Mille n. 61). Relazione dell'avv. Vincenzo d'Andino in data 20 luglio 1959 al Consiglio di Stato – Sez. V.

⁶²⁰ Non è del tutto chiara la motivazione che spinge gli ingg. Borrelli e Beato a sostituire il progetto di De Luca con quello di Avena anche perché nella pratica relativa alla licenza manca sia la documentazione specifica sia i disegni

struttura portante e parte della distribuzione interna secondo il progetto previsto, il contributo dell'architetto si limitò esclusivamente ad una miglioria dell'albergo nel suo aspetto formale e decorativo, aumentandone la categoria, che da media, passò a quella di lusso. Avena modificò completamente il prospetto preferendo per esso uno slancio verticale di lesene piuttosto che una serialità di riquadri modulari. A lui si può attribuire la scelta di rivestire gran parte della facciata con un mosaico dall'attenuante colore celeste chiaro e con elementi in litoceramica di diversa fattezze⁶²¹. La scansione di regolari bucatore permetteva una predominanza dei pieni sui vuoti ed una maggiore esaltazione dell'apparato decorativo. I mensoloni a forma di prua di nave, che si innestano al corpo finestrato per sorreggerlo, esprimono maggiormente, insieme alla luminosa pensilina a sbalzo dell'ingresso, l'estro creativo di Avena che si rifà a temi a lui cari di carattere marino e mediterraneo. Le loro forme inoltre si possono collegare in qualche modo al dibattito allora dominante sul *neo-liberty*, anche se forse, in questo caso, è più corretto parlare di *neo-déco*⁶²². A completamento dell'incarico conferitogli, l'architetto inserì sulle pareti cieche dei fronti rivolti su strada, il logo dell'albergo, di sua ideazione, raffigurante una *M* troncoconica protetta da una corona superiore quasi fosse uno stemma araldico⁶²³.

L'albergo, una volta concluso⁶²⁴, si presentava alto 11 piani ed era munito di ogni comfort moderno. Al piano interrato si trovava la sistemazione dei servizi, la cucina, il refettorio per il personale, i locali cantinati, la dispensa e la centrale del riscaldamento. Al piano terra invece vennero collocati la portineria, le cabine telefoniche, la sistemazione della reception, la portineria, il bar con una sala d'intrattenimento in stile⁶²⁵ e gli uffici. Le camere⁶²⁶, ai piani superiori, erano disposte intorno alla scala centrale e ai

sostitutivi dell'architetto Avena. Si può solo ipotizzare l'astensione da parte di De Luca a proseguire i lavori di sua mano dopo le accuse inferte dalla causa del condominio citato.

⁶²¹ Per il rivestimento del Majestic Avena utilizzò la litoceramica *perla* e gli elementi a losanga *orchidea rosa* della prestigiosa ditta *Ceramiche Piccinelli* di Mozzate (Como), fornitrice di materiale di rivestimento anche per le opere degli architetti Tilcle, Vitellozzi, Busini, Caccia Dominoni, Gio Ponti ed altri.

⁶²² M. Savorra, *Hotel Majestic*, in S. Stenti, *Napoli Guida – 14 itinerari di architettura moderna*, Ed. Clean, Napoli 1998, p. 61,62 e in A. Castagnaro, *op. cit.*, p. 190.

⁶²³ Degno di nota è anche il disegno delle illuminazioni esterne che richiamano, nella loro linea stilizzata, il logo dell'albergo.

⁶²⁴ L'ultimazione dei lavori risale al 1959.

⁶²⁵ «L'ingresso venne due volte trasformato. Originariamente aveva una porta girevole ed una sala d'accoglienza con salottini antichi stile settecento adornata da grandi vasi cinesi. Le applique erano di murano. Il bar, posto in fondo alla sala, aveva alla parete un arco con mensole per i liquori ed un bancone ovale, tipo american bar.» Nozioni ricavate dall'intervista fatta dal sottoscritto ai sig.ri Gallotta Vincenza e Bitonto Cesare, personale storico del Majestic. Da queste informazioni non si esclude di attribuire alla mano ed al gusto dell'architetto Avena l'allestimento di questi ambienti.

⁶²⁶ La sig.ra Gallotta Vincenza, ricorda inoltre che: «all'epoca della costruzione erano state previste 14 camere per piano: 10 con letto matrimoniale e quattro con letto singolo. La recente ristrutturazione [2005] ne ha ricavate invece 12 per un

due ascensori muniti di un adiacente montacarichi per i bagagli⁶²⁷. All'ultimo piano si trovava invece il ristorante, con cucina e servizi, composto da due sale distinte separate da colonne, una destinata ai clienti dell'albergo e l'altra per quelli occasionali e per le cerimonie. Alla sala ristorante era annesso anche un attico per il ristoro all'aperto o per il rouf-garden, *il tutto per usufruire della maggiore attrattiva che presenta la sua completa panoramicità*⁶²⁸. Negli anni l'edificio acquistò sempre più prestigio essendo posizionato in una zona esclusiva e per l'alta società del tempo⁶²⁹ che lo frequentava.

Gli interessi speculativi che via via portarono a trasformare il volto della città colpì anche la collina del Vomero. Questi non si ritrovarono solo negli obiettivi delle imprese appaltatrici, ma anche nelle volontà dei proprietari stessi di piccoli edifici, i quali desideravano ricavare dal loro abbattimento, una maggiore rendita ed una più facile gestione dell'immobile. Sotto le colate di cemento della nuova "*belle époque*" di massa, scomparvero dunque le ville della *belle époque* di inizio secolo⁶³⁰. I grandi lotti, un tempo occupati da floridi giardini e da palazzine di media grandezza, subirono inevitabilmente l'occupazione di grandi edifici o la suddivisione in piccoli isolati, sempre da occupare con nuove costruzioni. Al Vomero verranno col tempo demolite alcune graziose ville quali ad esempio quella dei Mangiapia⁶³¹, degli Scaldaferri, dei Crespi, dei Diaz⁶³², dei De Marinis⁶³³ per essere sostituite da grandi edifici multipiani, spesso di originale composizione, ma il più delle volte estranei al contesto. Fra

maggiore confort interno. Ogni camera aveva la moquette ed un servizio con bagno e con doccia, completo di lavabo, bidet e closet in porcellana con pavimento ed un rivestimento in tesserine di maiolicate dai colori diversi per piano. Le porte esterne erano in alluminio anodizzato[!].» Intervista fatta nell'aprile del 2010.

⁶²⁷ La disposizione planimetrica degli ambienti era rimasta quella prevista da De Luca.

⁶²⁸ Dalla relazione allegata al progetto presentato al Comune.

⁶²⁹ Fra le persone che vi hanno soggiornato si ricordano l'architetto Vittorio Di Pace ed il figlio dell'architetto Avena, Marcello, che festeggiò in albergo il suo matrimonio, un anno dopo la sua apertura.

⁶³⁰ Gli aspetti di questo evento distruttivo, che investirono non solo Napoli ma tutto il resto d'Italia, sono abilmente descritti nel romanzo di Italo Calvino *La speculazione edilizia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1958, terza edizione 1978. La citazione è stata ripresa dalla prefazione al libro di M. Forti.

⁶³¹ La villa Mangiapia fu la prima ad essere abbattuta nell'isolato dove ricadevano anche le altre tre costruzioni: villa Avena, villa Scaldaferri e villa Crespi. La sua pratica di demolizione e ricostruzione risale al 1950 a firma degli stessi proprietari Leone e Vincenzo Mangiapia, che nel frattempo avevano costituito con alcuni impresari costruttori la "Società Immobiliare Cimarosa" con amministratore delegato l'ing. Nicola Rivelli. Il Comune rilasciò entro un anno la licenza per la realizzazione di un caseggiato di livello medio progettato dall'arch. Renato de Martino, alto sette piani, che occupò in ampiezza tutto il suolo un tempo ricoperto di vegetazione. Una bella immagine che illustra l'anticoedificio, di gusto neogotico semplificato, è presente nel testo di A. La Gala, *Vomero storia e storie...* cit., p.256.

⁶³² La villa, chiamata così perché vi aveva vissuto per un periodo il Gen. Armando Diaz (1861-1928) si trovava a via Morghen dove ora è presente il civico 187 realizzato nel 1951.

⁶³³ Opera di Gaetano Costa, la villa De Marinis aveva accolto prima del suo abbattimento anche lo studio di Carlo Cocchia. Cfr. in D. Lucignano, S. Catullo, *op. cit.*, p. 17. La villa è citata nel testo di R. De Fusco, *Il Floreale ...cit.*, p. 129.

queste, soffocata dalle nuove residenze alte oltre sei piani, villa Avena resisterà solo per pochi anni agli intenti speculativi per poi essere definitivamente abbattuta nel 1954⁶³⁴ per volere degli stessi proprietari, Mario e Gino Avena. Al suo posto verrà realizzato un edificio di grandi dimensioni, alla stregua dei limitrofi palazzi, al fine di ricavarci degli appartamenti per le loro rispettive famiglie. La richiesta di demolizione, nonostante le proteste e le denunce degli abitanti di quella zona⁶³⁵, venne consentita dal Comune ed avallata anche dalla Soprintendenza dell'epoca, che ritenne di «non esprimere alcun parere», «non essendo la zona sottoposta ad alcun vincolo da parte di questa Amministrazione»⁶³⁶. Il primo progetto, disegnato da Gino ma firmato da entrambi i fratelli, presentava un caseggiato alto sei piani a cui si accedeva da un ampio cortile aperto su via Vaccaro. Da questo ingresso si potevano ammirare, sui fianchi, i grandi volumi cilindrici di due corpi scala finestrati, progettati alla maniera di De Renzi nei suoi interventi romani di edilizia di carattere popolare⁶³⁷. Al piano terra erano previsti dei vani da adibire a negozio ed un grande locale destinato a deposito. Il fronte su via L. Giordano era piuttosto piatto, con una leggera rientranza centrale, ma non privo di alcuni elementi decorativi quali i rivestimenti in clinker, i cornicioni in marmo sagomato ed i numerosi balconi con fioriera che ne ingentilivano il profilo. La particolare definizione spaziale dei piani superiori, conformati ad H, consentiva al suo interno la dislocazione laterale delle due scale che conducevano rispettivamente, la prima, a due appartamenti per piano, la seconda invece a tre. Dal punto di vista costruttivo stupisce la scelta poco innovativa di utilizzare tecniche e materiali di tipo tradizionale per la sua realizzazione. Quanto detto lo desumiamo da ciò che lo stesso progettista scrive nella domanda di concessione edilizia: *“Trattasi della costruzione di un edificio per civili abitazioni da costruirsi con muratura di tela di tufo dello spessore*

⁶³⁴ L'edificio, scampato ai bombardamenti della guerra venne tuttavia fortemente danneggiato nel prospetto principale dall'esplosione di alcune granate, le stesse che portarono al crollo del tetto del teatro Diana. Dagli atti presenti in Comune si evince che già dal 1951 risale la richiesta di demolizione e ricostruzione dello stabile con un progetto che tre anni dopo richiese una variante per una sostanziale modifica alla sua volumetria ed altezza (Pratica n. 1217/54).

⁶³⁵ Un Telegramma del 19 gennaio 1951 inviato all'allora Sindaco Moscati cita: “Abitanti Vomero protestano abbattimento alberi secolari e villa per nuovo fabbricato Avena concesso Ufficio Tecnico. Urge intervento Sindaco”. Questa ed altre tre denunce fatte dagli amministratori dei palazzi limitrofi non ebbero alcuna eco.

⁶³⁶ Parere della Soprintendenza del 9 marzo 1951 nella quale si fa presente anche che «la difesa dei pochi alberi ivi esistenti, rientri esclusivamente nei vincoli previsti dal vigente Regolamento Edilizio e pertanto la questione potrà risolversi in sede di Commissione Edilizia». Il documento è a firma del Soprintendente, l'Ing. A. Rusconi ed è conservato all'interno della pratica edilizia relativa al nuovo palazzo Avena.

⁶³⁷ La volontà dei due proprietari era quella di realizzare una costruzione di tipo economico e popolare al fine di essere esentati dalla tassa di Licenza Edilizia secondo quanto definito dalle norme deliberate dal Consiglio Comunale del tempo.

indicato in progetto, solai costituiti da putrelles e voltine di tufo. Fondazioni in tela in calcestruzzo per l'altezza di metri 2 ed il resto in muratura di scheggioni vulcanici. Pavimenti di marmette, tramezzi in buckner, intonaci comuni. Ossatura delle scale in voltine di S. Maria.". Il progetto subì tuttavia prima una variante⁶³⁸ poi una sostanziale modifica eseguita dall'impresa di Amedeo Totaro, che acquisì in un secondo momento il suolo ed i diritti di progettazione⁶³⁹. Al posto della vecchia villa venne così realizzato un caseggiato che nulla aveva da invidiare alle costruzioni limitrofe, di volumetria prepotente e compatta, dal profilo lievemente sporgente definito dal prolungamento dei suoi balconi angolari rivolti verso la via Luca Giordano⁶⁴⁰. Un timido accenno decorativo si ritrova sulla superficie scanalata della lesena posta in posizione decentrata e nel vicino *brise-soleil* a riquadri esagonali, simile ad un alveare, vagamente ispirato alle sagome utilizzate da un più maturo Gio Ponti. Il prospetto su via Vaccaro invece offre un'articolazione dei volumi e dei profili dei balconi, dalle forme questa volta spezzate, nello spazio e nelle altezze, che crea un effetto di movimento non del tutto scontato. Molto più interessante è l'aspetto strutturale dell'edificio, opera dell'ingegnere Domenico D'Albora, all'epoca trentenne. Il telaio cementizio venne infatti impostato con pilastri ad interasse di 8 metri; ciò consentiva una maggiore libertà distributiva ed una eventuale flessibilità di modifica dei suoi vani interni. Questa luce così vasta determinò la necessità di dover trattare il solaio con dei solettoni ad armatura incrociata che si congiungevano ai travetti posti secondo l'orditura ordinaria⁶⁴¹. Per quest'opera l'architetto si inserì, anche se marginalmente, contribuendo di propria mano alla definizione di alcuni ambienti interni e di elementi di decoro costruttivo. Si ritrovano infatti in molti punti le forme immancabili del repertorio Avena

⁶³⁸ La prima variante fu determinata da necessità di rispetto del diritto di distanza nei confronti del fabbricato Mangiapia. Fu così stabilita una modifica del progetto traslando il corpo abitativo di circa 3,30 metri rispetto all'estremità dell'edificio limitrofo. Per l'occasione venne anche lievemente modificata la planimetria e la sua distribuzione interna.

⁶³⁹ Mario e Gino Avena dovettero chiedere l'ausilio di un'impresa per poter sostenere gli ingenti costi di realizzazione dello stabile. Con quest'ultima venne definita una convenzione che cedeva agli ex proprietari alcuni appartamenti in cambio del suolo edificatorio. Il passaggio di proprietà comportò una seconda variante al progetto secondo le volontà ed il gusto del nuovo committente. Questa venne concessa dal Comune il 6 ottobre 1955. La seconda variante permise di apportare ulteriori modifiche planimetriche: lo scantinato venne infatti trasformato in autorimessa e nel piano attico fu prevista la realizzazione ex novo di uno spanditoio, successivamente adibito ad abitazione con una terza variante, concessa dal Comune in data 30 dicembre 1955. I nuovi grafici furono tutti eseguiti dall'Ing. Cesare Prisco.

⁶⁴⁰ Risulta dai ricordi della famiglia che Gino e Mario avrebbero voluto realizzare mediante un comune accordo con i proprietari dei lotti vicini, un unico grande caseggiato secondo la tipologia del grattaciolo. Idea non ebbe seguito per l'indisponibilità dei proprietari limitrofi a voler dividere le poderose spese di realizzazione ed i successivi guadagni di un'opera così tanto grande.

⁶⁴¹ Questa soluzione così innovativa permise ai solai di evitare eventuali problemi di oscillazione ed avere una maggiore resistenza ai carichi accidentali inferti.

quali ad esempio i parapetti in tubolare con ringhiere *a corda* attorcigliate al corrimano, il tetto coperto da una travatura a pergolato ed un ampio androne rappresentativo, raggiungibile attraverso l'ascesa di una scala interna di ampiezza quasi monumentale. L'andamento curvilineo dell'ingresso e la sagoma triangolare della portineria smistano la persona verso due scale di accesso dove si aprono due appartamenti per piano: più ampi quelli rivolti verso la via principale rispetto a quelli posti su via Vaccaro. Tutti comunque presentano una tipologia distributiva molto semplice e ripetitiva, basata sulla classica distribuzione delle camere intorno ad un corridoio centrale⁶⁴².

In altri casi l'intervento di Avena sarà più completo e riguarderà la progettazione dell'intero stabile.

L'attività progettuale di Gino Avena negli anni Cinquanta è caratterizzata dal ricorso ad un nuovo elemento decorativo: la maiolica. Il suo primato è stato quello di aver riconosciuto in questo materiale, un elemento dalle potenziali qualità decorative, capace di dare alle facciate dei fabbricati un valore artistico aggiunto, tale da rendere l'aspetto esteriore dell'intero edificio un'unica ed organica opera d'arte. Ancora una volta non si esclude il forte condizionamento dell'architettura *Liberty* nella scelta compositiva dell'architetto: si deve infatti considerare che a cavallo fra Ottocento e Novecento in molte opere architettoniche venne sperimentata l'applicazione di piastrelle in ceramica smaltata come forma di rivestimento o di decorazione di alcune parti dell'edificio stesso. Fra le numerose realizzazioni è d'obbligo citare come sommo esempio la *Majolikhaus* (1898-99) di Otto Wagner per l'innovativa concezione e la vastità di applicazione del materiale prescelto ma è bene sottolineare il fatto che, in questo modello e nelle successive realizzazioni, si debba parlare di rivestimento, composto da piastrelle dalle superfici lisce applicate sulle pareti piane della facciata. In Italia, gli elementi decorativi di questo genere trovano la loro maggiore espressività principalmente al settentrione e se ci limitiamo alla sola produzione di edifici per civile abitazione occorre dire che, nei casi come *Casa Galimberti* di Giovan Battista Bossi⁶⁴³, realizzata a Milano fra il 1902 ed il 1905⁶⁴⁴, la scelta compositiva adottata offre una soluzione avanzata rispetto al modello secessionista, di voluto contrasto fra gli elementi plastici delle voluminose

⁶⁴² Molti appartamenti vennero in seguito ristrutturati dal figlio Marcello secondo il suo personalissimo gusto.

⁶⁴³ Tra le personalità di spicco del Liberty milanese, Bossi era allievo di Boito e nipote di Giuseppe Mengoni.

⁶⁴⁴ R. Bossaglia, V. Terraioli (a cura di), *Il Liberty a Milano*, ed. Skira, Milano 2003, p.110,111.

applicazioni scultoree in cemento e ferro battuto e quelli in maiolica, dalle piatte tematiche decorative. A Napoli, salvo qualche sporadico episodio cittadino⁶⁴⁵, è ancora Adolfo Avena a voler caratterizzare maggiormente la sua produzione con elementi di copertura e di rivestimento in ceramica smaltata. *Villa Loreley*, già particolarmente enfatizzata dalla sua configurazione planimetrica e spaziale, presentava al di sopra del corpo-scala semiellittico, una copertura a cupola rivestita da embrici maiolicati dai colori accesi⁶⁴⁶. Questi valorizzavano il vano di accesso dell'edificio e catturavano l'attenzione del passante con il loro riflesso di luce in quanto la struttura, posta a livello inferiore rispetto a via Luigia Sanfelice, consentiva una maggiore visuale dei suoi piani alti. Nell'ingresso principale, collocati al di sopra degli stipiti delle porte d'ingresso, sono ancora visibili delle pannellature composte da piastrelle maiolicate con interessanti motivi futuristi dai riflessi ramati. Questa singolare nota *moderna* è inserita in una composizione architettonica dalla forte caratterizzazione eclettica, forse l'unica, fra quelle realizzate dall'architetto, che si possa definire di tipo *Liberty*, per i suoi elementi decorativi in stucco di ispirazione floreale⁶⁴⁷. In epoca fascista la tradizione di sposare le arti figurative quali la scultura e la pittura con l'architettura, viene particolarmente espressa negli edifici di tipo pubblico, riservando alla tecnica del rivestimento murale una funzione didattica, etica e propagandistica nel recupero dei temi tradizionalisti del lavoro, della famiglia, dello sport o del progresso raggiunto grazie agli investimenti eseguiti dal regime⁶⁴⁸. Molto contribuirono, in termini formali, i canoni imposti dall'avanguardia futurista che, nel 1934, con la *Mostra della Plastica Murale*, arrivò a proporre un complessivo programma di decorazione sui muri perimetrali di tutti i principali edifici pubblici della città quali caserme, Case del Fascio, Case Balilla ecc.⁶⁴⁹. Una decorazione antiaccademica, basata sul tema della quotidianità, si ritrova invece tra gli artisti emergenti alla Triennale d'Oltremare. Fra questi si ricordano gli sperimentalismi di gusto eterogeneo di Paolo Ricci

⁶⁴⁵ Si vedano ad esempio *Villa Toma* al Corso Vittorio Emanuele n.538, Villino Gemma a via Nicola Ricciardi 27, la villetta Barra a via Morghen n.60, villa Pappone a Posillipo, il Grand Hotel Eden di Angelo Trevisan a via del Parco Margherita 1 e la palazzina a via Tasso n.636 dove l'apparato decorativo in maiolica è appunto limitato a fasce orizzontali scandite fra le aperture di facciata o posizionate sotto il cornicione di coronamento.

⁶⁴⁶ Tale rivestimento è andato purtroppo perduto dopo la ristrutturazione eseguita negli anni successivi al terremoto del 1980.

⁶⁴⁷ R. De Fusco, *Il Floreale* ...cit., pp.125-127.

⁶⁴⁸ Si pensi ad esempio alle decorazioni scultoriche presenti negli edifici del Rione Carità, quali il Palazzo del Mutilato di Camillo Guerra o quello della Provincia di Canino e Chiaromonte.

⁶⁴⁹ A. Basilico, *op. cit.*, p. 43.

nel rivestimento ceramico dell'Acquario Tropicale ed il razionalismo modernista innestato sul culto della classicità di Edoardo Giordano e di Carlo Cocchia per il Ristorante della Piscina o la fantasia creativa di Prampolini con le sue forme stilizzate molto vicine a quelle picassiane. Nonostante l'estrema diversità dei registri espressivi di cui si avvale l'arte del Ventennio, l'obiettivo di *nazionalizzare le masse* passò in via prioritaria per la decorazione murale, soprattutto quella ceramica. Il contributo di questo tipo di lavorazione assunse una funzione architettonica di primo piano in molti padiglioni espositivi, avendo il compito di rialzare il valore lirico dell'opera nel rivestire di arte intere pareti esterne o interne, secondo quelle *caratteristiche non comuni di genuinità ed originalità*, rilevate da Gio Ponti su «Domus» in un articolo dedicato a *La ceramica di Vietri sul Mare*⁶⁵⁰. Gli originali e vivaci elementi in cotto e ceramica verde applicati nella *Fabbrica di Ceramiche Artistiche Solimene*, progettata da Paolo Soleri a Vietri (1951-56) esprime, oltre che nelle sue originali forme, un valido esempio delle qualità architettoniche di questo materiale di rivestimento. Ponti dunque fu il primo a valorizzare, soprattutto nel secondo dopoguerra, l'arte della maiolica e le sue potenzialità espressive in campo plastico e coloristico, pubblicando sulla rivista da lui diretta numerose opere di artisti emergenti quali Salvatore Meli, Guido Gambone, Fausto Melotti, ecc.. Fra questi occorre citare il maiolicaro Giuseppe Macedonio⁶⁵¹, già conosciuto in ambito napoletano, insieme a Romolo Vetere, per aver fondato, dal 1938 al 1946, il gruppo de "I due Fornaciari"⁶⁵².

Questa esperienza è legata, per alcuni aspetti, alla coeva vicenda della "Ceramica di Posillipo" (1937-47), una manifattura artistica fondata dalla pittrice e mecenate Giuseppina De Feo Bellet⁶⁵³, dall'Ing. Paolo Marone⁶⁵⁴

⁶⁵⁰ A. Basilico, *op. cit.*, p. 39,40.

⁶⁵¹ Giuseppe Macedonio (1906-1986), artista napoletano, sviluppa le sue spiccate doti e degli originali sperimentalismi soprattutto in campo ceramico, eseguendo opere principalmente a Napoli a partire dagli anni Trenta fino agli anni Settanta. Formatosi presso la bottega di Aldo Stella e la colonia tedesca di Max Melamerson a Vietri sul Mare, avvia un sodalizio artistico negli anni Quaranta con lo scultore Romolo Vetere per poi acquisire riconoscimenti nazionali ed internazionali negli anni del dopoguerra, eseguendo diverse commissioni pubbliche come lo splendido rivestimento ceramico della Fontana dell'Esedra nella Mostra d'Oltremare (1950-54), la monumentale decorazione murale dell'edificio a via Ponte di Tappia su via Toledo (1957), i pannelli che rivestono diversi palazzi vomeresi, quelli di via M. Shipa (1948-52) e in via Corso Roma a Gallipoli (1961-62) nonché numerosi arredi liturgici fra i quali si ricordano quelli della chiesa di Casalvelino Marina (1970-74).

⁶⁵² La ditta, con sede in via Case Puntellate 91, «tendeva a porre l'accento sull'importanza dell'aspetto tecnico-artigianale, ponendosi come obiettivo la produzione di manufatti ceramici di uso quotidiano» Cfr. in D. Lucignano, S. Catullo, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁵³ L'intento della «Fabbrica di Posillipo» era quello di maturare una sintesi tra pittura, scultura, architettura e ceramica popolare, con riferimenti di elezione alla maiolica del chiostro di S. Chiara e a quella della chiesa del Soccorso a Forio d'Ischia. Le proposte della De Feo ebbero un largo seguito soprattutto fra gli artisti che lavoreranno alla Mostra

e dallo scultore Antonio De Val. La sede della società divenne ben presto punto d'incontro per molti artisti come Carlo Cocchia, Nicola Fabbricatore, i pittori Edoardo Giordano e Paolo Ricci e lo scultore Aniellantonio Mascolo⁶⁵⁵. Le due botteghe avevano in comune la medesima sezione tecnica, composta dall'esperto ceramista Salvatore Pinto e di suo figlio Luigi⁶⁵⁶.

Avena, di per sé appassionato di arte e di antiquariato, nonché aperto a tutte le espressioni artistiche e alle sperimentazioni espressive a lui contemporanee, probabilmente approfondirà le sue conoscenze nel campo della ceramica grazie alla stretta amicizia con l'Ing. Marone, con il quale infatti condivideva le stesse passioni. L'architetto inizierà ad utilizzare la ceramica come elemento decorativo di supporto alle sue opere edilizie solo negli anni successivi alla guerra quando, il probabile incontro avuto da Macedonio con il fratello Mario negli stabilimenti dell'Alfa Romeo a Pomigliano d'Arco durante il periodo bellico⁶⁵⁷, porterà Gino a conoscere l'artista e a collaborare con lui per la realizzazione di molte applicazioni decorative in campo architettonico. Il sodalizio artistico fra Giuseppe Macedonio e Gino Avena fu inaugurato nel 1947 con la realizzazione di un modello per mensole a sostegno dei balconi del cosiddetto *Palazzo Panorama*, di cui si è già detto in precedenza. In quello stesso periodo⁶⁵⁸ l'architetto, a seguito di una ristrutturazione interna di un'abitazione privata in via Palepoli 21, commissiona all'artista un grande pannello decorativo raffigurante *Fauna e Flora marina tra Sirene e Tritoni*⁶⁵⁹, tema che, per i richiami al mare, risultava particolarmente caro all'architetto. La composizione in maiolica policroma trina, fu ideata per una parete divisoria curva ed era composta da numerosi elementi rettangolari con figure a tutto tondo montati su telai in ferro e cemento rivestito a intonaco, secondo la tecnica di montaggio dei mattoni in vetrocemento. L'opera

Triennale d'Oltremare, nella quale, si ricorda, parteciperà anche l'Ing. Paolo Marone con la costruzione del Padiglione di Rodi.

⁶⁵⁴ Si vuole qui ricordare che l'Ing. Paolo Marone era anche presidente della C.E.N.S.A. nonché gestore dell'impresa di costruzioni realizzatrice dei progetti eseguiti da Gino Avena per la suddetta società.

⁶⁵⁵ Cfr. D. Lucignano, S. Catullo, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵⁶ *Ibidem*. Salvatore Pinto era addetto alla cottura mentre suo figlio Luigi si occupava della cromia, smaltatura e modellazione delle opere.

⁶⁵⁷ Mario Avena e Giuseppe Macedonio si troveranno a lavorare insieme presso lo stabilimento dell'Alfa Romeo: il primo, come dirigente, si occupò di progettazione di aerei, il secondo, come disegnatore.

⁶⁵⁸ Risale al 1947 la collaborazione di Macedonio anche con il fratello Mario che gli darà incarico di realizzare una fontana e degli elementi di rivestimento in maiolica policroma per un caminetto da inserire all'interno di un'abitazione privata di sua progettazione alle "Arcate", nei pressi di via A. Falcone.

⁶⁵⁹ M. Borrelli, *Giuseppe Macedonio ceramista napoletano. La ceramica tra leggenda e realtà*, in R. Pinto (a cura di), *Arte napoletana nei secoli: saggi di storia dell'arte a Napoli*, Editrice Euroedit, Napoli 1995, p. 102 e D. Lucignano, S. Catullo, *op. cit.*, p. 36.

venne pubblicata e lodata da Gio Ponti sulla rivista «Domus» del 1951, sottolineandone lo stile fantasioso di *concitataideazione*⁶⁶⁰.

Gli ultimi incarichi di Avena al ceramista furono la decorazione del portale e dell'androne del civico n. 14 alla via M. Fiore, progettato dall'architetto nel 1953 per conto dell'amico Ing. Armando D'Auria ed un pannello decorativo all'interno del cinema Abadir. Il progetto dell'edificio, alto otto piani, era definito da una pianta al "L" e doveva presentare in origine (1950) dei rivestimenti in cotto alternati ad intonaco con disegni a losanga nonché dei balconi con annesse delle fioriere in muratura. Il basamento invece, per contrastare la regolarità formale dei piani superiori, doveva essere completamente ricoperto da lastre sbazzate di pietra calcarea disposte a mosaico. La rientranza volumetrica dell'ingresso permetteva di creare uno spazio adeguato all'inserimento di aiuole esterne che, con un giro di curva, sarebbero dovute continuare, come una sorta di invito, all'interno nell'androne per poi prolungarsi fino a raggiungere il vano scale principale. La distribuzione degli alloggi era stata risolta in maniera funzionale ponendo al centro il citato vano scala e suddividendo il corpo di fabbrica in tre alloggi per piano⁶⁶¹.

La costruzione dello stabile subì dei rallentamenti⁶⁶² e delle varianti in corso d'opera soprattutto per quanto riguarda la sua rifinitura esterna. Al posto dei mattoni in clinker fu preferito infatti un intonaco seghettato sottile, colorato di giallo ocra, che fu inserito nei campi di prospetto occupati dai balconi. La parete delle logge laterali fu poi indietreggiata in modo da ampliare la superficie esterna dei rispettivi terrazzi. Questa soluzione mise però in risalto anche la presenza di alcuni pilastri perimetrali, che l'architetto volle convertire a motivo decorativo di facciata trasformando la sezione da quadrata a circolare e rivestendo la loro superficie di mosaico vitreo verde. La parte più significativa ed impreveduta di questo progetto risiede proprio nella volontà dell'architetto di rivestire il portale e l'androne d'ingresso con delle applicazioni in maiolica realizzate da Giuseppe Macedonio. L'arredo decorativo, in maiolica policroma, interessò lo sgancio e l'ornia del portale d'ingresso e, all'interno dell'atrio, le alzate dei gradini⁶⁶³, le pareti delle fioriere⁶⁶⁴ addossate alle

⁶⁶⁰ G. Ponti, *La ceramica italiana*, in «Domus» n. 260, anno 1951, p. 39.

⁶⁶¹ In tale ambito spiccava la quadratura dell'alloggio posto in asse con il vano scala, avente ampie camere disposte ai lati di un grande salone esagonale centrale.

⁶⁶² Nel 1952 fu richiesta una proroga per il completamento dello stabile che risultava ancora costituito della sola struttura portante. Richiesta di proroga eseguita dal D'Auria in data 10 settembre 1952. Pratica 372/1950.

⁶⁶³ Sulle alzate dei gradini furono applicati dall'artista diversi tipi di fiori e avifauna da caccia, eseguiti con tecnica dello smalto dipinto su cotto.

⁶⁶⁴ Nelle fioriere interne sono raffigurati, in bassorilievo, il ciclo dei mesi e dei mestieri.

mura laterali dove furono applicati anche diversi pannelli. Il portale presenta coppie di animali esotici e di figure umane, inserite su un fondo di tessere musive irregolari dorate secondo la tecnica decorativa del *trencadís*, rintracciabile anche nel rivestimento esterno del Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare⁶⁶⁵. Non si esclude la mano dei due autori anche nella realizzazione del civico n. 2 di via Caldieri dove si ritrovano gli stessi elementi compositivi dell'uno come dell'altro artista, applicati questa volta su una parete semicurva di uno stabile eseguito dallo stesso costruttore qualche anno più tardi⁶⁶⁶. Infine, nel 1959 l'opera artistica dello scultore Macedonio contribuì a dare maggior valore al regolare impianto del cinema *Orchidea* - poi *Abadir* – progettato da Avena all'interno del palazzo dell'amico Tommaso Cotronei a via Paisiello al Vomero⁶⁶⁷. Nella sala d'accesso fu posto un gruppo a tutto tondo in maiolica bianca, alto 110 cm., raffigurante un gruppo dinamico di ballerine, mentre un enorme pannello policromo, intitolato *Le nuvole e la fantasia*, venne applicato alla base dello schermo della sala⁶⁶⁸.

Rimanendo sempre in tema di rivestimenti in maiolica si deve aggiungere che anche l'architetto realizzò di proprio pugno delle applicazioni di quella pasta, per l'abbellimento di alcuni suoi interventi. Al 1954 risale infatti la decorazione del cortile d'ingresso e dell'androne del palazzo costruito dall'amico Ing. Fortunato Di Francia⁶⁶⁹ a via Toma n.5. Per completezza occorre dire che per quell'edificio Avena progetterà anche un singolare cancello in ferro lavorato. In esso, la semplicità di pannelli laterali, riempiti con reti a maglia quadrata, gioca un forte contrasto con le ante, aventi ripartitori in ferro arcuati in sommità che riprendono il disegno delle ringhiere dei balconi⁶⁷⁰. Le doppie colonne in ferro, anch'esse forgiate ad arco, formano, insieme alle sottili fascette tripartite, un motivo sottile, di vago ricordo liberty. L'elemento però più caratterizzante e riconoscibile

⁶⁶⁵ Cfr. D. Lucignano, S. Catullo, *op. cit.*, p. 37,38. Addossata alla rampa di scale venne applicata dall'artista anche una piccola fontana in maiolica traforata, con decorazioni che ricordano quelle marine del pannello realizzato per via Palepoli.

⁶⁶⁶ Di questo edificio purtroppo non è stato possibile attualmente rintracciare la relativa pratica in archivio.

⁶⁶⁷ Il cinema oggi è andato distrutto. Al suo posto è stato realizzato un supermercato.

⁶⁶⁸ Cfr. D. Lucignano, S. Catullo, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁶⁹ L'ing. Fortunato Di Francia (1911-2005) realizza nei primi anni Cinquanta a Napoli e provincia diverse opere fra cui si ricordano un edificio a via S. Giovanni Maggiore n.15, uno stabile a Pomigliano d'Arco alla via Leopardi 19/20 e, insieme all'amico Tommaso Cotronei, il palazzo a via A. Falcone 290/a. In questa costruzione Avena progetterà il portone d'ingresso in ferro lavorato e vetro, l'androne con la scenografica scalinata d'accesso a doppia rampa e le ringhiere dei corpi scala interni. Non si esclude un suo personale ritocco anche della facciata, optando per il basamento, un rivestimento in pietra da taglio sbazzata e per le balconate superiori, un sinuoso movimento curvilineo con forti sporgenze agli angoli.

⁶⁷⁰ Si noti che il motivo arcuato delle ringhiere è lo stesso di quello riproposto per il palazzo di via Mario Fiore 14, realizzato pochi anni prima.

della sua mano è senza dubbio la fontana a gradoni, il cui disegno richiama a grandi linee quello eseguito per il giardino di un appartamento privato sito nel palazzo di via Tasso 193. Le pareti di questa vasca a tre bacini sono ricoperte in superficie da elementi in maiolica a forma di corolla adagiata del fiore *iris*, mentre le superfici frontali sono rivestite da mosaico irregolare di pasta vitrea verde e, quelle laterali, da tessere regolari di colore celeste/blu. Il tema dello stagno viene invece ripreso per rivestire il piano delle vasche, in origine ricoperto da piastrelle di maiolica dipinta con una fantasia sparsa di ninfee. L'architetto provvederà anche a curare l'aspetto decorativo del portone d'ingresso e dell'atrio di questo edificio. Per il primo, prevede un cancello in ferro e vetro con riquadri a listelli lavorati con il tipico disegno ad uncino; per il secondo, realizzò, oltre ai giochi di luce soffusa generati da cornici in gessolino e controsoffitti arcuati, un insolito pavimento "alla palladiana". Quest'ultimo venne realizzato con scaglie sagomate di marmo di varie dimensioni, annegate in una boiaccia di malta cementizia colorata di arancione. Il profilo ondulato delle lastre voleva in qualche modo richiamare quello della scultura in ceramica applicata sulla parete sinistra dell'androne, raffigurante boccioli di camelie bianche poste a risalto⁶⁷¹. Oltre a ciò si deve poi segnalare la presenza di una piccola aiuola ed una fioriera, composte da un bordo in ceramica con motivi fitoformi, secondo quell'impostazione d'ingresso che verrà più volte ripresa in opere successive, ma che ritrova il suo più valido esempio in quella presente nel palazzo Cotronei in via Cimarosa n. 154/b. La tipologia di queste cornici smaltate, realizzate dalla ditta *Stingo*⁶⁷², è infatti la stessa di quella adoperata non solo per rivestire la fontana esterna del palazzo di via Toma ma anche per adornare la facciata del citato civico 154/b con applicazioni puntuali a ricciolo, a bacchetta o a coda di rondine per l'esterno o per realizzare i bordi delle aiuole interne con applicazioni in maiolica, che riprendono il motivo naturale della foglia d'acanto.

⁶⁷¹ Secondo il perito d'arte Daniele Lucignano, specializzato in scultura in maiolica del secondo dopoguerra, l'opera presente nell'edificio si deve attribuire alla mano di Diana Franco, collaboratrice dell'artista Giuseppe Macedonio in molte sue creazioni artistiche per l'edilizia residenziale. Fra le sue personali realizzazioni si ricorda il rivestimento in maiolica policroma *Astrologia* (1955) dell'androne del palazzo in via Palizzi n. 95; cfr. anche in D. Lucignano, S. Catullo, *op. cit.*, nota alla p. 187.

⁶⁷² Nei palazzi di Di Francia e Cotronei manca l'intervento dell'amico scultore Macedonio perché l'artista, ormai divenuto famoso, era stato chiamato da architetti quali Luigi Mustica, Raffaello Salvatori, Vincenzo Perna ed altri per realizzare pannelli che lo occuperanno per tutto il periodo successivo al 1953. Per approfondimenti si veda il catalogo della mostra di D. Lucignano, S. Catullo, *La ceramica del Novecento a Napoli*, Ed. Fioranna, tenutasi a Napoli dal 26 marzo al 13 aprile 2011. La ditta Stingo fu scelta anche da Cosenza e Rudofsky per rivestire il pavimento del soggiorno di villa Oro (1934-37) con un disegno del golfo solcato da pesci.

5.c Le stazioni della Circumvesuviana

Fra gli interventi di carattere pubblico eseguiti dal Nostro occorre citare la realizzazione, a partire dal 1947, di due stazioni ferroviarie per conto dell'ente della Circumvesuviana⁶⁷³. Questa linea, nel corso di pochi anni, consentì di congiungere Napoli con altri 23 comuni, fra cui quelli di Portici, Ercolano, Torre del Greco, Torre Annunziata e Pompei seguendo un percorso lungo circa 64 km, con un bacino di utenza di circa 300.000 persone ed un trasporto annuo di circa 3 milioni di viaggiatori.

Risale al 25 marzo 1905 la volontà di intraprendere numerose novità alla linea, come ad esempio l'intera elettrificazione del percorso e un prolungamento verso Sorrento passando per la zona degli scavi di Pompei e Castellammare di Stabia, ma la Grande Guerra bloccò per un decennio tutte le prospettive del suo sviluppo. Solo con la fine del conflitto si giungerà a partire dal 1926 ad eseguire gli interventi di elettrificazione dell'intera linea. Iniziano anche i lavori del prolungamento verso Sorrento: nel 1934 viene inaugurata la tratta *Torre Annunziata - Pompei Scavi - Castellammare di Stabia*, a trazione elettrica e a binario unico.

A partire da quegli anni⁶⁷⁴ va ricordato il fondamentale ruolo svolto da Ferruccio Businari, capo dell'Ufficio Costruzioni Edilizie e Stradali, nel voler migliorare, in collaborazione con l'Ufficio di Architettura, la qualità architettonica delle opere ferroviarie evitando però di cadere in eccessive spese di realizzazione⁶⁷⁵. Gli edifici delle stazioni ferroviarie progettati in quegli anni offrono così un ampio repertorio linguistico, spaziando dall'eclettismo al modernismo, dal classicismo alle premesse del razionalismo. Tra questi si ricorda la stazione di Bellavista progettata da Carlo Avena nel 1927 la quale, con le sue logge, l'apparato maiolicato esterno, l'ordine a volute dei capitelli e l'immane orologio, risponde

⁶⁷³La nascita della ferrovia Circumvesuviana è datata 18 novembre 1890 quando la *Società Anonima Ferrovia Napoli - Ottaviano* completò la sua costruzione approvata già tre anni prima. Il 9 febbraio dell'anno successivo, la linea Napoli - Ottaviano verrà prolungata fino a San Giuseppe Vesuviano (allora frazione di Ottaviano) assumendo la denominazione di *Ferrovia Napoli - Ottaviano - San Giuseppe* con una lunghezza pari a circa 23 km. Dopo dieci anni di attività, precisamente nel maggio del 1901, la società assunse la denominazione di *S.F.S.M. (Strade Ferrate Secondarie Meridionali S.A.)*. Qualche anno più tardi venne realizzato il prolungamento della stazione d'arrivo del tronco Nord che da San Giuseppe giunse fino a Sarno, nonché la costruzione del tronco Sud, *Napoli-Pompei-Poggioreale*. A partire da quest'ultima località la linea si ricongiungeva a Sarno, mentre la sua scissione in due rami, dopo la partenza da Napoli, avveniva a Barra. La forma anulare del tragitto, che collegava appunto i paesi posti intorno al Vesuvio, portò la linea ad essere denominata *Circumvesuviana*.

⁶⁷⁴Questo periodo rappresenta un'altra tappa fondamentale per la storia della Circumvesuviana. Il 16 maggio 1937 la linea a scartamento ridotto che collegava Napoli con Baiano passando per Nola, costruita nel 1884 dalla Società Anonima *Chemin de fer Naples-Nola-Baiano et extensions*, viene acquisita dalla S.F.S.M.

⁶⁷⁵C. De Falco, *Trasporti su rotaie agli inizi del Novecento. La Circumvesuviana e il progetto per la stazione di Bellavista* in A. Buccaro, G. Fabbicatore e L. Papa (a cura di), *op. cit.*, p. 1069-1077.

ad un repertorio tardo-liberty, non privo di ascendenze mediterranee, queste ultime espresse nelle cupole di copertura e nelle logge-pergolato⁶⁷⁶. Di Carlo Avena ancora oggi sono ignoti alcuni passaggi biografici che ci permettano di avere una visione nitida di questo colto e prolifico architetto; tuttavia si può in qualche modo ricostruire, da frammenti di vita desunti dai ricordi dei familiari e da alcuni progetti che egli ha lasciato, una vita professionale che si allarga su ampi raggi di attività, che spaziano dalla produzione edilizia di tipo privato ad opere di una certa rilevanza di carattere pubblico. Rimanendo in questo ambito, si deve dire che quell'occasione progettuale, dette la possibilità a Carlo di avere nuovi contatti e di mantenere buoni rapporti con gli alti funzionari della Società della Circumvesuviana, anche dopo lo scoppio della guerra. Non deve quindi stupire se, nel 1946, egli ebbe nuovamente l'opportunità di poter progettare una nuova stazione della Circumvesuviana, ovverosia quella di Piano di Sorrento, poi convertita con Meta di Sorrento per completare quel prolungamento della linea che, dal 1934, doveva collegare Castellammare di Stabia con Sorrento. Il disegno della stazione presentato dall'architetto offriva ancora una volta richiami ad un'architettura mediterranea di tipo caprese, riferibile particolarmente agli esempi di villa San Michele di Axel Munthe o della *casina rossa*, per la presenza di colonne, rivestimenti maiolicati e aperture che spaziavano dal mai dimenticato gusto neoromanico a quello neorinascimentale⁶⁷⁷. Dal frontespizio dei grafici analizzati⁶⁷⁸, di cui una copia è conservata nell'archivio privato Avena, si ricava che il progetto della stazione doveva essere stato approvato in commissione e considerato definitivo per la sua realizzazione, cosa che purtroppo non avvenne, per la sopraggiunta morte del suo autore⁶⁷⁹. La commissione tuttavia, per evitare molto probabilmente il rischio di dover rallentare i lavori di completamento dell'intera linea affidando l'incarico ad un nuovo progettista, decise di assegnare a Gino la direzione dei lavori per il completamento di quella stazione. L'architetto invero decise di sostituire il progetto fraterno con uno di sua mano e si offrì inoltre di

⁶⁷⁶ C. De Falco, *op.cit.*, p. 1069-1077.

⁶⁷⁷ In quest'opera Carlo Avena ripropone alcuni temi decorativi neo-eclettici tipici della sua produzione a cavallo fra le due guerre: dal bugnato a riquadri sfalsati al rivestimento a foglie d'acanto sovrapposte, dalle aperture a bifora con colonne accoppiate a torciglione alle ringhiere in ferro battuto lavorato. Interessante elemento decorativo risulta poi la poetica presenza, sul prospetto rivolto su strada, di una fontanella pubblica con vasca semicircolare; anch'essa offre all'opera pittoresca, un suo particolare contributo.

⁶⁷⁸ I disegni consultati riguardano due prospetti principali, uno rivolto su strada e l'altro rivolto sui binari ed una sezione. Manca quindi una planimetria che ci possa dire come era definita la sua spazialità interna. Osservando le copertine dei disegni, si presume si trattino di copie appartenenti agli uffici della Società gestrice in quanto aventi l'intestazione stampata in via ufficiale ed il timbro di accettazione della stessa.

⁶⁷⁹ Carlo morirà di tubercolosi nel 1946, all'età di 52 anni.

progettare anche quella per Seiano, ancora libera da affidamento. Le due stazioni, così come previste da Gino Avena, possono essere annoverate fra quelle di migliore realizzazione. La loro linea architettonica, non si distacca di molto da quella disegnata da Marcello Canino, oltre un decennio prima, per le fermate di *Pompei-Villa dei Misteri* e *Castellammare*. In particolare, in quella di *Seiano*, rapportabile a quella di *Pompei*, prevale un gusto mediterraneo legato alla tradizione, individuabile sia nella materia costruttiva, muratura di tufo, sia nell'utilizzo di pergolati su colonne, nelle finestre arcuate dell'ordine superiore e nel contrasto materico delle sue superfici, ruvide nel basamento, rivestito da lastre di marmo e lisce d'intonaco in alzata. La planimetria di questa piccola stazione è regolare, ma non priva di qualche accorgimento architettonico di originale fattura. Alla sala d'aspetto si accede tanto da ingressi rivolti sulla strada quanto superando un porticato semicircolare laterale, dove è collocata una biglietteria. In corrispondenza di tre angoli della costruzione sono presenti, sul lato più esterno a sinistra, un vano scala che conduce all'abitazione del capostazione, sul lato destro invece, si trovano i locali di servizio pubblici mentre l'angolo sinistro rivolto verso i binari è occupato dall'ufficio del capostazione. Questo piccolo ambiente possiede una veranda sporgente ed appuntita che consente al dipendente di controllare il passaggio dei treni ed i binari, nonché connota la volontà di trasgredire, rompendo uno schema progettuale che altrimenti sarebbe stato troppo piatto e banale. Al piano superiore, la casa del capostazione si articola intorno ad un piccolo corridoio centrale dove si aprono oltre ai tre vani, la cucina ed un bagno, anche due ampie terrazze: una semicircolare, l'altra di forma più regolare, ma entrambe caratterizzate dai pergolati classici e da bordi contornati da aiuole. Se non fosse per questi ultimi elementi così pittoreschi, la costruzione, nella sua semplicità volumetrica, potrebbe essere paragonata ad uno schema di villa palladiana o a quello di alcune case di Ledoux.

La stazione di Meta invece utilizza un lessico più articolato e, al tempo stesso, più originale. Il piccolo edificio, realizzato questa volta in muratura mista, appare infatti quasi una *macchina* con inserti desunti dalla storia e dal movimento futurista. La disposizione prevista per il piano terra, destinato a biglietteria, sala d'aspetto e bar, doveva infatti fare i conti con uno spazio articolato da pareti spigolose ed in alcuni casi arcuate. Il prospetto più ardito risulta quello rivolto sui binari, che, con un gioco di superfici concavo-convesso, offre un prodotto che da un lato si ispira al

Bernini, dall'altro ad un più recente Portaluppi o ad un Lancia. Alle aperture poste agli spigoli, sorretti da pilastri cilindrici rivestiti, corrispondono superiormente originali finestre angolari. Ai lati della stazione si aprono poi due sottopassaggi le cui pensiline, piegate verso l'alto, ricordano molto le ali di un deltaplano in volo. Nel prospetto rivolto su strada invece si ritrova, come per la stazione di Castellammare, un arretramento angolare⁶⁸⁰ su cui è collocato l'ingresso principale protetto al livello superiore da una pensilina semicircolare e da balconi laterali appartenenti all'alloggio del capostazione.

L'ampliamento della Circumvesuviana vide la sua ultimazione proprio in quegli anni grazie all'operosa caparbia dell'Ing. Ivo Vanzi⁶⁸¹. Il quotidiano «L'Illustrazione del Sud», nel settembre del 1947, in previsione dell'evento scrive: “[...] *Dodici chilometri e cinquecento metri di strada ferrata, in mezzo alla campagna della Penisola Sorrentina, costituiscono il tronco Stabia-Sorrento realizzando il sogno di quella che sarà la più agevole, la più poetica ferrovia turistica che congiunge Napoli alla città del Tasso, dove la vita sorride e lusinga ancora, come occhio di donna amante, di mezzo al verde.*”⁶⁸². Pozzano, Scraio, Vico Equense, Seiano, Meta Piano di Sorrento, S. Agnello, erano quelle stazioni intermedie previste nel nuovo percorso.

Per Seiano, la realizzazione di un ponte in cemento armato che attraversava il vallone, costituì l'opera più importante progettata dall'Ing. Galli⁶⁸³ utilizzando travi rettilinee tipo Gerber appoggiate mediante rulli scorrevoli su cavalletti isolati⁶⁸⁴. Subito dopo passato il vallone, in un breve spiazzo ancora all'aperto, *trova posto la piccola stazione di Seiano, progettata dall'arch. Avena, destinata a servire la ridente borgata omonima*⁶⁸⁵.

⁶⁸⁰ M.D. Morelli, *Stazioni della Circumvesuviana*, in S. Stenti (a cura di), *Marcello Canino 1895/1970*, Clean Edizioni, Napoli 2005, pp. 181-187.

⁶⁸¹ L'Ing. Ivo Vanzi (1884-1965) divenne agli inizi della sua carriera Direttore Tecnico poi Amministratore delegato infine Presidente della Società Strade Ferrate Secondarie Meridionali. Sotto sua la presidenza vengono definiti a partire dal 1934 i nuovi tracciati di percorso ferrato secondo un'azione di ammodernamento di una ferrovia che consentirà nel tempo di liberare i popolosi centri abitativi dalla soggezione del traffico automobilistico. Con lui si realizza l'obiettivo di congiungere Napoli con Sorrento attraverso il superamento del vallone di Vico Equense mediante la costruzione di numerosi ponti in cemento armato. Vanzi si ricorda anche per essere stato per venti anni Direttore della Società del Risanamento, dal 1944 all'anno della sua morte.

⁶⁸² F. Ogliari, *Terra di primati*, Cavallotti editori, Milano 1975, volume 27°, p. 2158.

⁶⁸³ L'Ing. Galli era allora professore ordinario di scienze delle costruzioni alla Facoltà d'Ingegneria di Napoli.

⁶⁸⁴ Il ponte, lungo un chilometro e duecento metri, venne realizzato appoggiandosi a sei piloni centrali sui quali corrono le travi formanti due telai, cernierati sullo spallo e su una pila intermedia, mediante appositi appoggi in acciaio speciale.

⁶⁸⁵ F. Ogliari, *op. cit.*, p. 2168.

Questo prolungamento aveva permesso a molti centri come S. Giorgio, Bellavista, Torre del Greco fino a tutta la penisola sorrentina di popolarsi creando una periferia residenziale suburbana proprio negli anni in cui fra queste zone e la città andava a incrementarsi il quartiere orientale con la formazione o trasformazione dei principali complessi industriali napoletani.

Il 6 gennaio 1948 il Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi, inaugura il tronco della Circumvesuviana da Castellammare Terme a Sorrento. Il treno presidenziale portava i Ministri Corbellini e Del Vecchio, i Sottosegretari di Stato Salerno, Rodinò e Jervolino, il Direttore della Banca d'Italia Menichella, autorità e personalità napoletane, dirigenti e tecnici della Circumvesuviana. Avena era fra quelle personalità elette che riuscirono a trovare posto nel vagone riservato a De Gasperi e alla sua consorte. Con un altro convoglio, partito pochi minuti prima, avevano partecipato all'imponente manifestazione un grandissimo numero di invitati nonché un cospicuo numero di giornalisti al seguito⁶⁸⁶.

5.d *Ingozi*

La produzione di Avena relativa alla progettazione di locali commerciali, risale principalmente alla seconda metà del Novecento. Lo sviluppo economico dovuto alla repentina ripresa delle attività industriali, commerciali e produttive del nostro paese consente infatti il progressivo e rapido aumento della qualità della vita e l'avvio alla vendita consumistica di prodotti, che saranno sempre più alla portata di tutti. Avena, dal canto suo, si ritroverà a progettare un certo tipo di locale, non tanto quello legato alla vendita di prodotti di prima necessità quanto invece agli oggetti di arredo e di decoro accessorio.

L'indole decorativa che lo contraddistingue, caratterizzato dall'attenzione all'aspetto formale d'insieme e alla passione per il particolare architettonico e materico, volto a sorprendere, verrà abilmente sfruttata dall'architetto per la realizzazione di eleganti gioiellerie, negozi e luoghi di ritrovo e di svago quali ristoranti e night club. Della sua vasta opera verranno presi in esame tre significativi locali: il night club *La Conchiglia*, la gioielleria *Gallotta*, il negozio di fiori *Pastore* ed uno più piccolo posto nell'angiporto della Funicolare Centrale.

⁶⁸⁶Dal quotidiano «Roma d'Oggi» del 7 gennaio 1948 e F. Ogliari, *op. cit.*, p.2161.

“La Conchiglia” rientrava fra quei locali che fecero epoca negli anni subito succeduti alla guerra. Il Proprietario era Angelo Rosolino⁶⁸⁷, abile imprenditore, il quale decise di aprire il suo primo night in via Morelli, affittando degli ambienti il cui accesso era tripartito dalla presenza di due colonne classiche che segnano, nel mezzo, l’alto bugnato di Palazzo Nunziante, opera di Enrico Alvino del 1855⁶⁸⁸. Rosolino chiamò Avena per la progettazione e la ristrutturazione dei suoi interni secondo le nuove esigenze del caso. L’architetto, ritrovandosi di fronte ad ambienti i cui spazi erano vincolati da pareti portanti di grosso spessore, dovette giocoforza effettuare una ridistribuzione della superficie interna, senza troppe modifiche strutturali, cercando di riservare il maggior spazio possibile per una pista da ballo. Fra le due colonne doriche, venne inserito un vetro opaco che lasciava intravedere al suo interno la presenza di un’orchestra da ballo. Le sale interne erano tutte rivestite da velluto rosso ed erano divise in più ambienti, alcuni più riservati. Nel salone centrale spiccava, fra il bancone e i tavolini, la presenza di un acquario e di un’enorme decorazione di gesso a forma di conchiglia⁶⁸⁹. Anche all’esterno, le luci applicate sui quattro pilastri laterali erano protette da applique in stucco sagomate a conchiglia, aperta verso l’alto. Non stupirà dunque se il locale, una volta concluso, venne chiamato “La Conchiglia”. Divenne subito la *tana musicale degli aristocratici e degli snob napoletani, belle donne e uomini di seduzione, ma anche ospiti che giungevano da ogni parte d’Italia*⁶⁹⁰. Attualmente il locale è occupato da un negozio di antiquariato e della sua ricchezza interna rimane solo le smussature angolari alle pareti, unica prova ancora tangibile dell’operato dell’architetto.

Ben diverso è in caso della gioielleria Gallotta, che, vantando una continuità commerciale di tipo familiare, ha conservato integralmente la sua struttura così come originariamente l’aveva immaginata Avena. Quando, nel 1956, Ferdinando Gallotta acquista il locale al civico 138 di via Chiaia, si ritrova di fronte a dei vani un po’ angusti e bui. Questi

⁶⁸⁷ Angelo Rosolino è stato nel dopoguerra il proprietario e gestore di numerosi night, alberghi e ristoranti di Napoli fra i quali si ricordano la gestione del “Giardino degli Aranci” a Posillipo ed i suoi locali “Shaker”, annesso all’Hotel Miramare e le “Axiidie” di Vico Equense. Cfr. M. Carratelli, *La dinastia Rosolino. E lo “Shaker” era una trappola d’amore*, ne «L’Espresso», 7 agosto 2007.

⁶⁸⁸ Cfr. B. Gravagnuolo, G. Gravagnuolo, *Chiaia*, Electa Napoli, ivi 1990, p.52.

⁶⁸⁹ Cfr. M. Carratelli, *op. cit.*

⁶⁹⁰ Cfr. M. Carratelli, *op. cit.* Fra gli ospiti illustri del locale si ricorda Renato Carosone.

infatti, di forma rettangolare, erano posti l'uno in sequenza dell'altro con un unico accesso sulla strada ed avevano un breve varco di collegamento tagliato nel muro di spina. Per tale ragione il proprietario affidò l'incarico ad Avena per risistemare gli interni in modo più armonioso. L'architetto decise in primo luogo di valorizzare l'ambiente anteriore rendendolo più accogliente ad ospitare la clientela. Alle mura perimetrali vennero sovrapposte delle nuove pareti, di sottile spessore, che trasformarono, con il loro andamento curvilineo, la sala da quadrata a circolare, rendendo così possibile la creazione di numerose nicchie per l'esposizione dei gioielli. In una di esse, quella posta in sommità del bancone del proprietario, venne applicato sulla parete di fondo, un disegno a china su carta, raffigurante un gioielliere di epoca seicentesca, nell'atto di vendere ad una dama un prezioso ammennicolo. Ogni spigolo venne sapientemente smussato in modo da dare maggiore fluidità al tutto. Questo effetto avvolgente fu reso ancora più chiaro dalla volontà di inserire un pavimento in linoleum⁶⁹¹ ed una tinta alle pareti di colore celeste. Per confermare questa circolarità dell'invaso, venne poi posta al soffitto una singolare calotta emisferica in ferro battuto, traforata da motivi riccioluti, come a formare un gazebo da giardino fiorito⁶⁹² ed al pavimento, un "tappeto" di marmo rosso sempre di forma circolare. L'atmosfera dunque per chi vi entrava, sembrava riflettere quella di un salotto settecentesco⁶⁹³. L'altra stanza, più regolare e riservata al personale, fu separata dalla prima da un'elegante porta scorrevole in legno con riquadri in stoffa.

La particolarità del negozio risiede tuttavia principalmente nell'allestimento della sua vetrina esterna. L'insegna venne infatti messa in risalto da *un'elegante e snella mostra di pregiato marmo azzurro "Labrador"*⁶⁹⁴. Questa racchiude anche una vetrina parabolica, all'epoca unica in Italia, appositamente studiata dall'architetto per evitare i riflessi solari sui cristalli e consentire di poter ammirare con limpidezza i preziosi oggetti esposti⁶⁹⁵.

⁶⁹¹ A seguito di numerose manutenzioni, il linoleum è stato sostituito prima da una moquette grigia e poi da parquet.

⁶⁹² Questa calotta a scodella creava uno sfondamento prospettico del soffitto e permetteva di inserire alla base del controsoffitto che la reggeva, delle luci a neon nascoste.

⁶⁹³ Anche le tre applique in bronzo, dalla sagoma bombata, vennero realizzate su disegno di Avena.

⁶⁹⁴ Cfr. *Una gioielleria, un gioiello*, articolo de «Il Mattino», non datato e conservato fra i ricordi dell'architetto. Le grandi lastre di marmo che rivestivano le pareti ai lati dell'ingresso, erano sorrette agli angoli da piccole staffe a forma di fiore.

⁶⁹⁵ Per attutire la rifrazione della luce fu posta davanti alla vetrina curva una piccola parete di lavagna rivestita esternamente dalla stesso marmo dell'insegna per mitigarne la presenza. Lo studio della curvatura e della luce venne attentamente effettuato dall'architetto in collaborazione con il figlio Luciano.

Nel 2006 la gioielleria ha festeggiato i cinquant'anni di attività⁶⁹⁶.

La conservazione del suo allestimento originario molto probabilmente si spiega anche per il ruolo di attrazione “stilistica” che il locale ha sulla clientela e di continuità di garanzia all'interno del contesto sociale ed urbano. Oggi tale impianto, per la sua importanza nella storia urbana e sociale andrebbe assoggettato senz'altro al vincolo di salvaguardia⁶⁹⁷. Attualmente il negozio è gestito dagli eredi del sig. Gallotta.

In contemporanea con la realizzazione della gioielleria, Avena fu impegnato, nel 1956, nella ristrutturazione di un piccolo chiosco di fiori sottoposto all'angiporto della stazione di piazza Augusteo della Funicolare Centrale. Il vano, di proprietà di Pasquale de Luca⁶⁹⁸, risaliva al 1928 ed era stato costruito in concomitanza con l'edificio della funicolare e del teatro Augusteo⁶⁹⁹. La fortuna commerciale del De Luca, acquistata negli anni dalla sua valida professionalità e dalla qualità dei suoi prodotti, permise al rinomato fioraio di poter stabilizzare la sua attività con un locale più ampio e più decoroso.

La vecchia struttura in legno venne dunque sostituita con una in muratura che coprì metà altezza e gran parte dell'ampiezza laterale del portico. Il fronte principale, inclinato verso l'esterno per catturare la luce del sole e consentire il deflusso delle persone uscenti dalla stazione, definiva all'interno uno spazio quadrangolare tutto destinato all'esposizione di fiori e piante.

L'interno, sebbene un po' soffocato, venne percettivamente ampliato dall'uso di tessere di mosaico di colore verde chiaro, applicate sia alle pareti, dove si ritrovano mensole sparse in marmo vario, sia sul pavimento. L'intelaiatura esterna, principalmente occupata da una grande vetrina, venne in parte ricoperta da tessere a “biscotto” in maiolica vietrese, di colore verde più scuro, che enfatizzò l'angolo esterno, in parte, con lastre di marmo grigio poste all'ingresso ed in sommità, dove spiccava il nome del proprietario, scritto con lettere in rame. Sopra la copertura di questo

⁶⁹⁶ Cfr. *Nozze d'oro per la gioielleria Gallotta*, in «Chiaia Magazine», Edizioni Iuppiter Group, anno I, n. 11, dicembre 2006.

⁶⁹⁷ Un'ipotesi progettuale, nel 1999, prevedeva la regolarizzazione dei fronti basamentali di alcuni edifici del centro storico, fra cui vi è anche quello di via Chiaia dove ora è collocata la vetrina di Gallotta, al fine di ripristinare la qualità dello spazio urbano e la valorizzazione e la difesa del patrimonio storico-architettonico. Cfr. A. Capasso, M. Losasso (a cura di), *Negozi e città. Criteri guida per la riqualificazione delle devanture (mostre, vetrine, tende e insegne) dei basamenti commerciali della città di Napoli*, Prismi Editrice, Napoli 1999, p. 61.

⁶⁹⁸ Pasquale de Luca fu uno dei primi fiorai di Napoli insieme a Ferdinando Pastore. La qualità delle sue piante venne elogiata ed esposta per abbellire gli stand della Fiera del Lavoro, svoltasi alla Mostra d'Oltremare nel 1951.

⁶⁹⁹ Il chiosco era posto in aderenza al muro laterale del portico. Questo era formato da una struttura in legno e vetro con mensole interne, capace di contenere solo i vasi di fiori e di poche piante.

piccolo *scrigno* venne ricavato ulteriore spazio per l'esposizione di piante più voluminose⁷⁰⁰.

Al negozio di Ferdinando Pastore, altro noto fioraio di Napoli, si lega la passione di Avena per la porcellana unita al tema della natura. Il piccolo locale, un tempo situato a via Bernini n. 5, fu arricchito nel prospetto da una particolare insegna smaltata. Questa presentava infatti, secondo un disegno conservato nel suo archivio, non datato ma ascrivibile agli anni Cinquanta, una cornice composita da piastrelle in maiolica policroma, con un motivo floreale rampicante posto in risalto all'interno di due riquadri scanalati⁷⁰¹. L'esiguo spazio di apertura consentì all'architetto di inserire nel varco solo una piccola vetrina ed una porta di accesso. L'insieme dell'insegna e della mostra, pur se realizzato negli anni del dopoguerra, risente ancora di un certo decorativismo di gusto *liberty*, particolarmente attinente all'oggetto della vendita. Il progetto, nella sua semplicità, appare comunque grazioso ed attraente, molto vicino ad una sensibilità femminile.

6. Design e arredamento

6.a *La tipologia abitativa*

Dall'esame del regesto delle opere di Gino Avena risulta evidente come i temi residenziali siano una presenza costante che ricorre negli oltre quaranta anni della sua attività professionale, dai primi anni Trenta agli anni Settanta del Novecento. I rapporti con gli imprenditori privati e la

⁷⁰⁰ Sulla copertura vennero anche posti il simbolo tridimensionale dell'*Floreuropa* ed altre mensole a muro, in ferro e vetro.

⁷⁰¹ Per inserire questa cornice l'architetto trasforma la precedente mostra arcuata, in rettangolare. Ciò consentiva al negozio, di ricevere anche maggiore luce diretta solare.

buona società napoletana permettono, infatti, all'architetto di avere un canale privilegiato per l'affidamento di numerosi incarichi. Avena studierà per alcune famiglie altolocate e per questi appaltatori, una serie di case private e ville, ma sarà anche curatore dei blocchi multipiano delle imprese costruttrici. La predilezione per i trattamenti di superficie lo spingerà a farsi carico soprattutto della progettazione degli esterni, anche quando la questione distributiva e di struttura era affidata ad altri. Si devono dunque considerare due settori di lavoro: il primo riguarda gli edifici plurifamiliari, il secondo invece comprende le abitazioni private. Ciò che tuttavia distingue nettamente i due settori è il tipo di incarico, che nel primo caso è limitato alla direzione artistica per le parti rappresentative esterne, mentre nel secondo riguarda la progettazione dell'intero edificio. Agli inizi della sua carriera, un committente di rilievo fu il maggiore Mattia Napoli. Fu questo piccolo imprenditore privato a commissionare al giovane architetto una serie di importanti incarichi quali la ridefinizione del progetto del palazzo in via Luigia Sanfelice e la realizzazione di una villa a via S. Giacomo de Capri (si veda la scheda).

Il palazzo di via Luigia Sanfelice, realizzato tra il 1930 ed il 1932, risulta la sua prima opera dopo la laurea. Avena subentra all'ing. Giuliano per il rifacimento della facciata e la definizione dei suoi spazi interni. Merito principale dell'architetto fu quello di aver articolato magistralmente, mediante i materiali e la decorazione, le superfici, rafforzando il dialogo con le strade e la città, mentre all'interno, verranno mescolati con abilità espressioni diverse di linguaggio, dal sapore neo-medievale e déco, che caratterizzeranno l'insieme fin nei minimi dettagli.

Influenzato dalla tradizione costruttiva inglese ed americana⁷⁰², l'architetto cercò infatti di riadattare dal vecchio progetto, gli ambienti interni, rendendoli quanto più possibile diafani, ampi e connessi fra loro⁷⁰³ attraverso i collegamenti fra due camere (i *bow-windows* appunto), ampie porte a quattro ante o partizioni scorrevoli, numerose finestre, grandi saloni ecc. Per i nuovi proprietari che avevano acquistato sulla carta il proprio *quartino* e per lo stesso Mattia Napoli, che per l'occasione aveva deciso di stabilirsi nello stabile da poco concluso, Avena realizzò spettacolari rivestimenti e soluzioni d'arredo d'effetto, ognuno diverso per appartamento e per piano. Gli ambienti più sontuosi vennero eseguiti nelle abitazioni del lato destro dell'edificio, perché su quel lato gli spazi erano

⁷⁰² La passione di Gino Avena per l'architettura anglosassone era dovuta forse molto alla presenza della madre, di origine inglese.

⁷⁰³ Cfr. S. Giedion, *op. cit.*, pp.350-51.

maggiori. Oltre ai grandi saloni dai soffitti stuccati, a nicchie affrescate ricavate da spazi sottratti ai pianerottoli comuni, si deve ricordare il riallestimento in chiave britannica di alcuni alloggi, mediante l'applicazione di boiserie in legno che rivestono le pareti di un corridoio e quelle di un salone ed i motivi in stucco posti al soffitto di un altro ambiente, richiamanti canne di bambù intrecciate, che creano un effetto settecentesco «alla cinese». Il capolavoro creativo dell'architetto, si ritrovava tuttavia nell'arredo di un appartamento del secondo piano dello stabile.

Dai ricordi di un ex inquilino è possibile avere un'idea di quello che la casa presentava al suo interno: *“Ricordo due cose principalmente, la sala da pranzo e quella del bagno. La prima, molto grande, aveva un soffitto a quadri bicromatici gialli e bianchi e una nicchia affrescata con due colonnine neoromaniche. Sulla parete opposta invece dominava un intarsio in legno dipinto, raffigurante una scena di caccia della dea Diana con un antilope. Tutt'intorno una cornice aggettante arcuata in stucco la separava dal muro nascondendo al suo interno i neon che diffondevano una luce soffusa anche grazie al riflesso dello specchio posto come fondale della rappresentazione. Il bagno poi era particolarissimo: le pareti erano rivestite a mezza altezza da un mosaico composto da tessere a tre gradazioni di colore (celeste, azzurro e blu) poste a fasce orizzontali e ad incastro le une con le altre per creare il movimento delle onde marine. Sulla parete lunga della stanza era posizionata al centro una grande vasca affiancata da due muretti, i cui profili superiori, dall'andamento spezzato e a gradoni, si elevavano ad una certa altezza per congiungersi alla parete mediante una cornice in stucco ad arco, ampia quanto la lunghezza della vasca. Al suo interno era stato dipinto a muro un drago marino dai colori graduati dell'azzurro e blu. Da un lato della vasca si aprivano bassi mobili in legno laccato per la lavanderia, dall'altro vi erano i sanitari. Il soffitto era a cassettoni, definito da cornici poco profonde. All'interno dei riquadri erano dipinti cavallucci marini dai vari colori: blu, azzurro e rosa.”* Come si evince da questa descrizione, il primissimo stile Avena, se così si può definire, soprattutto per quanto riguarda gli interni, è definito da un originalissimo insieme di elementi architettonici presi da diverse correnti artistiche, fra cui senza dubbio spicca l'*art Nouveau*, specie nella scelta di citare la natura e le sue forme, per quanto rielaborate in un manierato rococò.

Successivamente, adeguandosi ai tempi, modulerà varie forme di progettazione.

Nella struttura interna del palazzo di via Morghen, ad esempio, l'attenzione al comfort e alla qualità degli spazi si rispecchiava anche nella composizione degli appartamenti e nella disposizione dei loro vani interni. La sagoma a "T", con il lato lungo rivolto sulla via e la differenza di quota, che dal livello stradale andava a degradare fino a raggiungere quella di accesso al portone, permetteva una distribuzione degli alloggi più articolata al piano terra per poi riacquistare una ripartizione regolare ai piani successivi. In particolare, gli appartamenti rivolti su strada, offrivano un'interessante disposizione planimetrica, oltre gli schemi dell'abitare tradizionale, giocata sull'articolazione dei suoi ambienti.

Le sale di rappresentanza erano collegate da un infisso a quattro ante vetrate⁷⁰⁴ che fungeva da filtro, mentre le stanze di servizio presentavano soluzioni che rispondevano alle esigenze funzionali del periodo.

La cucina aveva un piccolo vano triangolare che fungeva da dispensa e da un andito superiore, più largo, dove poter riporre gli utensili, ricavato dall'inclinazione della vasca da bagno ad essa limitrofa. Quest'ultima era anche ricoperta da una nicchia ad arco di gusto francese, il cui motivo ricorda quello utilizzato da Armand Albert Rateau, per la stanza da bagno di Jeanne Lanvin, ma meno decorata⁷⁰⁵. La parete frontale alla vasca era poi tagliata da una finestra a nastro che illuminava in tutt'altezza la stanza. In aderenza alla vasca da bagno ed alla cucina vi era poi quello che oggi è travisato come ripostiglio ma che allora fungeva da stanzetta della servitù⁷⁰⁶. Sulla parete rivolta verso la cucina si apriva una finestra a due ante per far passare aria e luce al suo interno. Le camere da letto, rivolte ad est, erano invece illuminate dagli infissi con i riquadri angolari ed avevano i balconi con i *brise-soleil* in cemento e la paretina di separazione in vetrocemento.

Secondo la prassi del tempo, alla servitù non era poi concesso di utilizzare il bagno padronale, ma di adoperare bagnetti di servizio che l'architetto progettò il più delle volte ridottissimi e tutti collocati o all'interno della cucina o all'esterno, fuori al balcone, in prossimità della stessa. Nello stesso edificio abitava un tempo il comm. Antonio Basile⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴ Per ogni verticale l'architetto disegnò questo grande infisso con forme e disegni diversi.

⁷⁰⁵ Questa soluzione della vasca con nicchia superiore verrà riutilizzata anche in seguito per altre realizzazioni quali ad esempio il palazzo di via De Nardis n. 11.

⁷⁰⁶ In generale, occorre dire che la disposizione e l'ampiezza degli ambienti di servizio esprimeva la tendenza di quegli anni, a separare nettamente i rapporti fra padroni di casa e servitù.

⁷⁰⁷ Basile era uno dei finanziatori della costruzione di via Morghen.

La descrizione del grande appartamento progettato in forma esclusiva dall'architetto per questo facoltoso banchiere, costituisce una preziosa testimonianza di un costume di vita di una famiglia altoborghese di allora. Il Basile infatti, con l'acquisto nel 1938 di due appartamenti attigui, disponeva di una superficie di circa 240 metri quadri con annessa anche parte della terrazza superiore. Il nuovo appartamento venne così suddiviso dall'architetto: locali di accoglienza e di rappresentanza, aree riservate alla servitù e servizio e zona notte per la famiglia con annessi bagni di pertinenza. Le sale di rappresentanza erano nettamente separate dalla cucina e dai locali di servizio da due ingressi indipendenti. Quello principale era costituito da una stanza rettangolare con volta a botte alla cui sommità centrale si apriva un lucernario in ferro battuto a sezione tronco-piramidale. Lungo i lati corti di tale ambiente si aprivano due nicchie frontali alla Soane, arcuate, sui cui bordi laterali sporgevano dentelli dorati su intonaco bianco, mentre le pareti di fondo erano dipinte di rosso pompeiano.

Dall'ingresso si passava ad un lungo corridoio, anch'esso voltato a botte ma ritmato da lesene e dentelli in stucco argentato, che ne scandivano la profondità. Tutti i pavimenti delle sale di rappresentanza, dei corridoi e delle stanze da letto erano in parquet di legno di rovere della Slavonia.

Dal corridoio di rappresentanza si poteva accedere al salotto e alla camera da pranzo. Per quest'ultima l'architetto prevede un austero soffitto a cassettoni, eseguito in stucco, con riquadri bianchi e marroni definiti da nervature sporgenti di largo spessore, queste ultime dipinte in castano e posizionate secondo un preciso disegno regolare geometrico; le pareti erano invece tutte foderate di damascato rosso⁷⁰⁸. La padrona di casa, non amando i lampadari sospesi, preferì inserire, per quelle stanze, delle *applique*, accendibili mediante la pressione del piede su di un pulsante di un sofisticato impianto elettrico fatto installare appositamente a pavimento. Il tavolo centrale della sala da pranzo venne ideato in stile neorinascimentale da Avena con apposita pulsantiera nascosta per chiamare la servitù in camera. La *living room*, usata come soggiorno della famiglia, secondo il modello inglese, era separata dal salotto da una porta a vetri a quattro ante in mogano intagliato, con motivi neorinascimentali.

Tutte le camere, esclusi i bagni, possedevano soffitti riccamente decorati da motivi a sbalzo in stucco, di impronta razionalista. La sala da bagno

⁷⁰⁸ Il salotto era rivestito invece di stoffa grigia con fantasia a piccoli gigli. L'atmosfera cupa della sala da pranzo era stata creata per accogliere i mobili in stile di proprietà dei Basile.

annessa alla camera da letto padronale, appariva in origine rivestita da marmi pregiati: il pavimento ad esempio era composto da lastre rettangolari di marmo nero Portoro con un riquadro centrale in Cipollino Verde. Quest'ultima pietra ricopriva anche la base della vasca da bagno e le pareti a metà altezza, articolate da un lato dalla presenza di nicchie che ricoprivano i servizi igienici. L'ambiente possedeva anche un'anticamera con boudoir e toilette laccati di bianco e di rosa. I vetri della porta finestra erano tutti istoriati con motivi a rilievo marini quali pesci, alghe e coralli. Agli ambienti di uso della servitù, si accedeva dal secondo ingresso che portava ad un corridoietto parallelo a quello di rappresentanza ma più stretto e dalla configurazione spaziale più lineare. Questo conduceva alla stanza della cuoca, della cameriera, alla cucina (alla quale era annesso un vano dispensa cieco di circa 3 mq) ed all'*office*⁷⁰⁹. Questi erano gli unici ambienti che presentavano pavimenti in graniglia, alcuni di essi avevano motivi geometrici ancor oggi di particolare interesse: uno di questi richiama, ad esempio, con i suoi disegni neri e gialli, le composizioni decorative tipiche degli ambienti termali di periodo romano.

Palazzo Panorama, la cui storia è ampiamente descritta in un altro capitolo di questo studio, presentava appartamenti ampi e confortevoli la cui qualità spaziale e distributiva, siamo certi, abbia raggiunto livelli di modernità ed eleganza fuori da ogni tempo. La cura che fu data dall'architetto per alcune soluzioni formali interne fu paritetica a quella utilizzata per la definizione della facciata e delle rifiniture del palazzo stesso. La particolare conformazione spaziale presente in ogni piano, definita dal grande salone semicircolare e da camere luminose e spaziose, venne ancor più valorizzata da elementi decorativi aggiuntivi, prodotti dall'estro creativo dell'architetto.

In ogni abitazione Avena inserì ad esempio alcune singolari applicazioni in ferro lavorato, che facevano da cornice agli archi di collegamento fra salone e salotto o servivano come griglia forata inserita in un varco all'interno di un muro divisorio. Queste applicazioni avevano tutte un motivo floreale stilizzato, composto da giunchi, foglie e boccioli intrecciati, dipinti di verde o bagnati di bronzo dorato. Le porte presentavano la maggior parte forma arcuata, con mostre sporgenti e bombate. Le ante erano tutte provviste di pannelli di vetro satinato con

⁷⁰⁹L'*office* era un locale di passaggio fra la cucina e la stanza da pranzo che serviva per posare le vivande prima di servirle a tavola.

sopra tracciati a contrasto dei motivi “ad uncino”. Per esse e per gli infissi, Avena disegnò appositamente le maniglie d’apertura, secondo una linea che ricordava l’apertura di un’ala d’angelo⁷¹⁰. I soffitti non mancarono di essere rivestiti da cornici in strucco e da piccole applicazioni sporgenti a punta, un po’ stravaganti, che riempivano tutta la superficie interna al riquadro. I pavimenti delle stanze padronali e di rappresentanza erano tutti ricoperti da un mosaico alla palladiana o da grandi lastre di marmo grigio unito al venato o del famoso giallo di Siena, oggi non più di produzione. Anche le pareti ed il pavimento di tutte le stanze da bagno padronali erano rivestite da lastre di marmo, questa volta Portoro nero con venature bianche. La forma rettangolare della stanza era stata smussata negli angoli per porvi da un lato il lavandino, dall’altro la *toilette* per signora, nell’altro ancora il servizio igienico, mentre il quarto angolo era occupato dalla vasca da bagno. Al soffitto, una cornice circolare liscia in gessolino nascondeva al suo interno luci soffuse a neon. Rimanendo in ambito dei locali servizio, si deve dire che gli ambienti destinati alla cucina erano tutti provvisti di cappa e di piccoli tagli aperti sul muro posti in vicinanza dei fornelli, utili come sfiato per i fumi della cucina. Altre piccole feritoie si aprivano in corrispondenza delle finestre angolari dell’avancorpo e servivano come unico sfogo d’aria per un locale che doveva essere adibito a grande dispensa ma che quasi tutti avevano trasformato in camera della servitù (!).

Un altro interessante esempio di appartamento aristocratico è quello realizzato negli anni Cinquanta per i fratelli Lo Schiavo, nel palazzo concepito per loro dall’architetto. Per entrambi i fratelli, Avena realizzerà due sontuose abitazioni con doppio ingresso, ricavate dall’unione di due rispettive unità immobiliari vicine. La prima, di Antonio Lo Schiavo, si apriva su di un ampio ingresso dove era stata ricavata dallo spazio occupato dalla dispensa una nicchia quadrangolare per la collocazione di divani per l’attesa. Al centro della parete frontale venne realizzata un’ampia apertura libera verso il corridoio, così da creare maggiore profondità all’ambiente.

Interessante risultava poi l’applicazione di un finto mobile a muro i cui riquadri delle due ante si aprivano a ribaltamento per fungere da cappelliera e appendi abito. La struttura dell’edificio, già di per sé articolata, essendo in muratura portante, non consentiva grandi variazioni distributive, pertanto occorreva intervenire sulle possibili variazioni dei

⁷¹⁰ Dai ricordi del nipote dell’architetto Carlo Avena.

suoi tramezzi. Un grande salone di rappresentanza era ad esempio stato ricavato dall'eliminazione di un muro divisorio fra due stanze, mentre la comunicazione con la cucina e l'attigua camera da pranzo venne offerta dall'apertura di due porte a vetri gemelle, in legno smaltato verde con riquadri ondulati in ottone lucido. Gli ampi spazi a disposizione permisero di poter definire degli ambienti da destinare alla servitù ed anche alla realizzazione di una cabina armadio con mobili in tutt'altezza. I radiatori di tutte le camere vennero ricoperti da cassonetti le cui ante erano state realizzate con formelle di rame a motivi di tipo faunistico. Per la famiglia Lo Schiavo l'architetto ideò anche una singolare applique che i proprietari chiamarono scherzosamente "disco volante", per la sua forma ad ellisse schiacciata. Il lume infatti, di piccole dimensioni, era composto da un sottile braccio in ottone sul quale poggiavano due scodelle di vetro satinato, al cui interno era posta una piccola luce. Le due parti di vetro, di cui quella superiore era segnata da piccole stelle incise, erano poicongiunte da un anello in ottone con possibile apertura. Un altro elemento da non sottovalutare di questo appartamento è l'originale conformazione del bagno padronale. Considerato il fatto che Avena ideò per ogni appartamento di quello stabile ambienti di servizio diversi per colore ed arredo, non doveva risultargli difficile creare per entrambi i due committenti delle soluzioni dall'alto livello rappresentativo. Per il bagno di Antonio Lo schiavo fu scelto un rivestimento a mosaico rosa chiaro che rivestiva tutta la parete, interrotto solo in prossimità della vasca e del lavandino da tessere in risalto che creavano leggere lesene scanalate, ad inquadrare lo spazio dell'arredo sanitario. La cosiddetta vasca era in realtà un singolare piatto doccia, costruito in muratura, rivestita a mosaico celestecchiato, con gradino rialzato e sedili laterali⁷¹¹. L'appartamento del fratello Vincenzo era più o meno simile, solo che il grande salone aveva un risvolto arcuato angolare, mentre in corrispondenza del muro divisorio fra due camere venne posto un originale camino in stile neoclassico aperto da ambo i lati delle camere. L'appartamento attualmente è stato diviso e la bocca del focolare è stata chiusa, tuttavia risulta ancora conservata l'originale composizione del bagno padronale, anch'esso rivestito da mosaico rosa abbinato questa volta a tessere rettangolari di colore blu scuro. Ciò che colpisce particolarmente è la colonna posta ad angolo con la vasca da bagno. Essa è sormontata da due lastre di vetro satinato che

⁷¹¹ La doccia si deve ritenere elemento originale in quanto all'epoca era poco utilizzata rispetto alla classica vasca in ghisa.

nascondono l'asse di una tenda, adoperata non come protezione alla vasca stessa, ma come escamotage per nascondere all'occhio di chi vi entrava, la diretta visione del sanitario.

Per Antonio Lo Schiavo Avena ristrutturerà anche l'appartamento che l'amico costruttore volle acquistare a via Carducci, come dependance di ricevimento e come libero spazio per giocare a carte con gli amici. L'ingresso venne così studiato scenograficamente optando per un ambiente dalla forma pseudo-ottagonale. Frontalmente all'ingresso si apriva una grande porta a vetri a due ante, fiancheggiata da due nicchie dove furono posti due vasi di porcellana di fattura cinese. Alle spalle invece fu costruita una parete attrezzata dove venne inserito un ampio armadio appendiabiti, contornato da una intelaiatura modanata ed un'anteporta a vetro satinato, il cui motivo della cornice in legno lavorato, era di vago gusto rococò e si ripeteva anche per le restanti aperture⁷¹². Le altre pareti libere furono occupate da una grande specchiera settecentesca e, sul lato opposto, quello che conduceva verso il corridoio, da un acquario a muro i cui bordi furono finemente ricoperti da un'antica cornice in vetro di murano con applicazioni floreali. Sul soffitto di questa sala si apriva al centro una cupola a scodella dalla sagoma spezzata. La grande porta a vetri conduceva al salone di rappresentanza ricavato dall'unione di due camere collegate da un arcone rettangolare fortemente modanato. Le volte a padiglione di questi ambienti, realizzate tutte su disegno dell'architetto, presentavano anch'esse modanature sinuose dal forte effetto chiaroscurale⁷¹³. Il motivo di largo spessore di questi riquadri a soffitto si ritrovavano con forma simile anche nelle altre stanze, ma in esse questi decori tendevano a raccordarsi agli angoli dei tramezzi, che erano stati tutti arrotondati, mediante varie soluzioni: o collegandoli con altrettante smussature arcuate o applicando la cornice su una base sporgente della parete. Nell'insieme, l'effetto che ne scaturiva era quello di un ambiente molto avvolgente. Sul fondo del lungo corridoio, che conduceva nei vani di servizio e nella zona notte, la parete cieca fu arricchita da una finta finestra con vetri satinati oltre i quali erano state collocate delle luci a neon. Nella camera da letto matrimoniale, piuttosto regolare, l'architetto

⁷¹² Questa cornice modanata a riccioli venne in seguito eliminata nelle restanti porte della casa e semplificata con un disegno geometrico più regolare. Stessa sorte toccò al pavimento che la rivestiva, in marmo rosa tagliato a lastre rettangolari, che fu coperto da parquet.

⁷¹³ Il loro valore veniva evidenziato anche dalla scelta di colorare i soffitti con una tonalità del bianco leggermente più ombrata rispetto a quella delle pareti perimetrali.

decise di ridurne la profondità inserendo, nella parete di fondo, due spogliatoi, per lui e per lei, con gli accessi ai lati del letto. Ancora più particolare era il bagno padronale, per il quale Avena aveva previsto una vera e propria *consacrazione* della vasca da bagno. Questa era infatti protetta da un baldacchino composto da due colonne in marmo celeste e da un architrave superiore in marmo bianco, che doveva contenere molto probabilmente nascosto l'asse per far scorrere la tenda di copertura. Il vano privato possedeva anche una piccola stanza annessa dove il proprietario poteva custodire la sua collezione privata di profumi.

Un intervento più di tipo decorativo che architettonico si ritrova nella ristrutturazione dell'appartamento dell'ingegnere Francesco Guarna, in via Mancini. L'edificio, realizzato in muratura portante, non offriva grosse possibilità di intervento creativo e per tale ragione fu opportuno agire operando delle applicazioni decorative puntuali, ma di grande effetto. Venne posta ad esempio particolare attenzione alla definizione degli stucchi che dovevano rivestire i soffitti, per i quali Avena realizzò alcune soluzioni originali e moderne. Alcuni di essi, quelli cosiddetti "a vaschetta", vennero impiegati per contornare le stanze da letto padronali, altri invece, quelli dell'ingresso e della camera da letto per gli ospiti, vennero realizzati ex novo in base ai disegni eseguiti dell'architetto. Questi presentavano forme tridimensionali molto aggettanti o cavità molto interne che davano il senso di maggiore profondità allo spazio. Quello per la camera degli ospiti ad esempio, con il suo motivo a losanghe a rilievo, richiama di molto il motivo di un tavolino eseguito da Gio Ponti, soprattutto per quanto riguardava la sua intelaiatura di appoggio al piano. Particolare attenzione venne posta per definire lo spazio del salotto-soggiorno. Questo infatti fu diviso solo in parte da una parete attrezzata semi curva, il cui profilo circolare era definito al centro da una teoria di mensole, il cui bordo era cinto da una corona di fiori in porcellana variopinta. Al soffitto, furono applicati puntualmente e in maniera insolita, dei piccoli elementi in ceramica raffiguranti grappoli d'uva bianca, che seguivano la linea del contorno della stanza, mentre in corrispondenza dell'ampia finestra del salotto, l'architetto prevede un elegante risvolto arcuato⁷¹⁴, collegato da una controsoffittatura cassettonata con decorazioni a trine, raffiguranti boccioli fioriti con foglie arricciate. Per l'amico e collega, Avena eseguì anche il disegno delle porte e dei cassonetti per

⁷¹⁴ Dentro questo risvolto venne posto un tubolare a neon.

nascondere i radiatori, utilizzando oltre che al legno, anche delle applicazioni in rame di gusto prettamente déco. Sui riquadri delle porte vennero infatti applicate delle formelle a risalto, raffiguranti motivi marini quali conchiglie e tritoni, nonché terreni, come le maschere teatrali, grappoli d'uva e cornucopie. I cassonetti invece vennero arricchiti da motivi diversi e tutti di tipo naturalistico: nel grande soggiorno vi era ad esempio una lastra raffigurante piante, frutti ed un capriolo slanciato mentre su di un'altra, era disegnato un pellicano fra le piante. Al tema naturalistico erano legate anche le applique del salotto fatte eseguire tutte a Murano su disegno dell'architetto⁷¹⁵.

Come si è visto, il rame e la maiolica sono i materiali che più di ogni altro caratterizzano la progettazione di Avena nel secondo dopoguerra. L'intervento forse più equilibrato, che sposa armonicamente la composizione planimetrica con quella decorativa di tipo scenico, si ritrova nella realizzazione dell'appartamento di uno dei più grandi imprenditori dell'epoca, Amedeo Totaro, a via D'Isernia. L'architetto progettò un'abitazione di circa 130 mq, all'ultimo piano dello stabile, con annessi due terrazzi e parte della copertura condominiale. Oltre l'ingresso, la casa venne impostata intorno ad un corridoio centrale che nel fondo si piegava sulla sinistra, generando, lungo il suo lato destro, uno stretto movimento sinuoso a formare un'insenatura, valida per porvi una colonna o un qualsiasi oggetto decorativo. Il passaggio fungeva da separazione fra la zona giorno e quella di servizio posta sulla destra di chi entrava. Le stanze ad uso privato erano collocate in fondo all'appartamento. L'attenzione di Avena, fu come sempre rivolta principalmente alla definizione degli spazi di rappresentanza. L'architetto infatti decise di riservare una maggiore quadratura per la realizzazione di un grande salone di ricevimento, il cui spazio, posto in prossimità dell'ampio terrazzo esterno, venne suddiviso idealmente in tre parti: un primo ambiente, quello più prossimo all'ingresso, era destinato a salotto. Lo spazio ad esso riservato venne percettivamente separato dal resto del salone mediante una parete attrezzata, molto simile a quella eseguita per l'ing. Guarna. Delle mensole semicircolari smaterializzavano il corpo centrale di questa parete smussata, realizzando validi piani di appoggio per i soprammobili da salotto. La presenza poi di un ingombrante pilastro, posto vicino a tale divisorio,

⁷¹⁵ Il motivo, posto a risalto sulla superficie vitrea, raffigurava un personaggio agreste che suona il flauto, sotto l'ombra di una grande fronda di albero.

venne in qualche modo smitizzata da un rivestimento in stucco scanalato circolare, tale che l'elemento strutturale fu trasformato in una moderna colonna rappresentativa. Il secondo spazio, adibito a soggiorno, venne separato dalla camera da pranzo da un altro elemento filtro: un tramezzo divisorio, forato ai lati da due passaggi arcuati con sovrastanti riquadri aperti e caratterizzato al centro dalla presenza di un elegante camino semicircolare. Le pareti laterali della sua bocca erano rivestite da un elaborato pannello in rame forato, di gusto déco, con raffigurazioni in risalto di animali immersi in una selva di piante e fiori. Superiormente, un doppio ripiano in marmo verde, contornato da un festone in rame su fondo bianco, fungeva da base per l'alta cappa troncoconica, semplicemente intonacata, la cui linea richiama molto quella eseguita dal padre in un'abitazione del palazzo nel Parco Grifeo. Sul terrazzo vennero poste a decoro delle applicazioni di maiolica dipinta, come punti di colore vivace.

Fra le opere più singolari, realizzate secondo un'impostazione fra l'elegante ed il frivolo, si ricorda invece l'appartamento realizzato per l'imprenditore amico Alberico Ciotola⁷¹⁶, all'interno del palazzo da loro realizzato in via De Nardis n. 11. La grande residenza del costruttore, oggi perduta⁷¹⁷, aveva due accessi ed era così composta: da una porta si accedeva in un piccolo ingresso illuminato da luci a neon, nascoste da una controsoffittatura ellittica. Oltre questo ambiente si estendeva un lungo corridoio dove si aprivano, in successione: lo studio, la cucina, la saletta per la cameriera con annesso bagno di servizio, il bagno padronale e, in fondo, le camere da letto della famiglia. Alla camera matrimoniale era annessa anche una cabina armadio rivestita con stoffa rosa trapuntata da piccoli pomoli sparsi, dipinti con accesi colori diversi. A conclusione del disimpegno si apriva il grande salone di ricevimento, al quale si accedeva direttamente anche dalla seconda porta del pianerottolo. Le particolarità di questo ampio ambiente erano definite dalla presenza di un angolo bar con bancone realizzato a forme morbide su disegno dell'architetto; da una grande parete ricurva che copriva lo spigolo vivo del corridoio e da un armadio guardaroba, posto in prossimità del secondo ingresso, le cui quattro ante erano composte da grandi lastre di specchi decorati

⁷¹⁶ Alberico Ciotola e la sua impresa realizzarono numerosi edifici a Napoli e provincia soprattutto nel secondo dopoguerra. Del suo operato si ricordano alcuni interventi a S. Maria a Cubito e alla Marianella. Grande amico dell'architetto, condivideva con lui la passione per la musica e per le belle donne. Muore nel 1964, a seguito di un incidente stradale che all'epoca fece scalpore.

⁷¹⁷ La residenza inglobava infatti due appartamenti che, in seguito alla morte del proprietario, vennero divisi ed in seguito venduti dagli eredi.

artigianalmente. Il salone, rivestito da pavimenti in lastre marmoree di pregio, era infine arricchito da un mobilio di antiquariato e da un pianoforte a coda, posto sullo sfondo, vicino alla parete ricurva.

Fra i disegni dell'architetto si conservano anche due progetti non collocabili, perché mancanti di precisi riferimenti locativi e di data, riguardanti una villa ed un appartamento privato. La prima, a pianta rettangolare con angoli anteriori concavi e smussati posteriormente, presenta una conformazione planimetrica la cui forma sembra ripresa da quella dei pannelli dei mobili di sua creazione. Nel piano terra rialzato, con ingresso laterale, erano disposti il tinello, la cucina, una dispensa, un ripostiglio ed un grande soggiorno con finestre rivolte sul prospetto principale. Tramite una scala si giungeva al secondo piano dove si aprivano tre stanze da letto con profondi armadi a muro, due bagni e due ampi terrazzi, posti anteriormente e posteriormente al nucleo abitato. La villa, molto probabilmente, doveva fungere da luogo di villeggiatura vista la presenza di un ampio giardino e le ridotte dimensioni degli ambienti interni. Ad ogni modo, la carenza di specifiche indicazioni quali il luogo, la data, i riferimenti stradali, ci fanno pensare che questo disegno sia stato concepito come un'ipotesi progettuale piuttosto che come un progetto da realizzare. Ci stupisce inoltre la staticità del manufatto e la carenza di inventiva creativa in ambito distributivo, soffocato tra l'altro, al piano terra, da un frastagliato ed ingombrante disimpegno centrale. Molto più interessante risulta invece il disegno di un appartamento da realizzare in via Pacuvio⁷¹⁸. Un ingresso con un'edicola terminale, posta in asse con la porta d'accesso, funge da perno per lo sviluppo degli ambienti ad esso limitrofi e la definizione del suo corridoio "ad uncino". Le nicchie e gli angoli morti, generati dall'incastro fra le pareti curve e quelle lineari, vengono ripresi ed utilizzati come piccoli armadi a muro, secondo quelle modalità adoperate anche per gli interni di palazzo "Panorama". Una parete inclinata del fabbricato, posta in corrispondenza della prevista camera da letto matrimoniale, funge da spunto per definire l'inclinazione dell'intero ambiente. La sua conformazione pentagonale e simmetrica nasce dalla correzione della sua irregolarità spaziale attraverso l'uso di due tramezzi convergenti.

⁷¹⁸ Il nome della via risulta l'unica indicazione presente insieme a quello dei committenti.

Uno degli ultimi interventi eseguiti dall'architetto, datato 1978, riguarda un progetto di ristrutturazione di un appartamento situato all'ultimo piano di un palazzo storico di via Cimarosa. La pianta originaria, suddivisa in zona notte e zona giorno da un muro di spina centrale, era definita da ambienti regolari disposti in sequenza intorno ad un piccolo disimpegno-ingresso. L'intervento riguardò principalmente la sistemazione dell'ingresso, del soggiorno e dei due bagni. Nell'ingresso, fu scelto un pavimento a losanga, così che il piccolo ambiente potesse risultare percettivamente più ampio. A definire in misura maggiore questo effetto di profondità, fu inserito un armadio guardaroba a muro affiancato da due porte con riquadro centrale a specchio. La prima era una finta porta, la seconda, conduceva nella retrostante cucina. Il grande soggiorno fu invece suddiviso in tinello e salotto mediante un tramezzo strutturato da una concavità centrale, che l'architetto prevede occupata da un divano semicircolare. Gli spazi di risulta di questa concavità vennero trasformati in armadi-dispensa per il tinello. Infine, i due bagni, furono ridimensionati con forme articolate e spezzate che definivano nuovi ambiti per la vasca, (posta trasversalmente sotto una nicchia) e per i sanitari di entrambi gli ambienti.

6.b)*L'arredamento*

Nell'ambito del design, Avena rivela una certa libertà espressiva ed una capacità metamorfica, osando accostamenti di materiali e di forme che talvolta possono parere più che audaci e singolari, ma sempre definiti da un altissimo e lucido controllo sulla loro preziosità formale.

Le rifiniture degli interni erano eseguiti da Avena secondo rigide norme tecniche, ingentilite dal profondo studio della comodità e dell'eleganza: armadi a muro, ripostigli, guardaroba, stanze di servizio, speciali scaffalature, pareti a specchio, mobili da toilette, tutto rispondeva alle moderne condizioni di vita e alle aspirazioni del committente verso un confort non ancora generalizzato all'epoca. L'insieme di questi oggetti quindi era predisposto in modo che la casa fosse già ricca di suo, raffinata e soprattutto accogliente. Negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, l'espressività stilistica dell'architetto cambiò totalmente forma: la spinta creativa del Déco geometrico era finita, mentre si faceva sempre più forte la nuova rappresentazione di motivi floreali ed un ritorno ai moduli curvi e bombati delle superfici. Gli interni di Palazzo Panorama

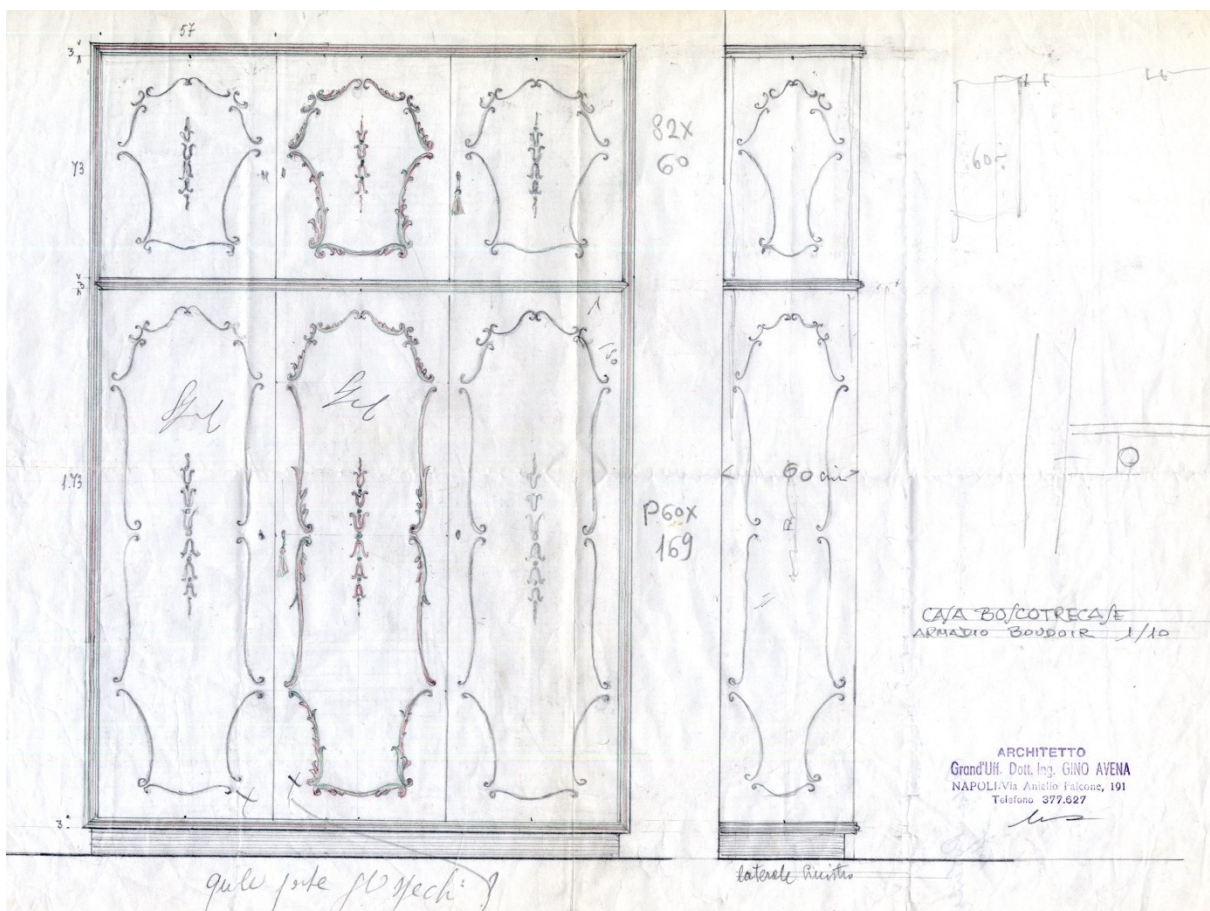
evidenziano il salto definitivo di Avena nel compiere un percorso di profonda trasformazione del proprio gusto nell'arredo. Negli spazi interni trovavano infatti posto degli arredi che cercano una congruenza di linee e funzioni sia con lo spazio abitativo sia con la produzione artigianale, come dimostrano le cornici in ferro lavorato e le grate applicate nei passaggi e all'interno di tramezzi, le porte in vetro satinato con cornici bombate, gli stucchi sagomati a sezione ondulata eseguiti a mano ecc.. Escludendo alcune bozze relative alle modanature applicate per il palazzo Panorama, si deve dire purtroppo che, fra i documenti dell'architetto, non sono stati rinvenuti progetti di arredi relativi agli anni fra le due guerre mentre un capiente numero di disegni e schizzi, eseguiti nell'immediato secondo dopoguerra ed oltre, rivelano in gran misura, un suo accentuato interesse per lo stile e la decorazione di tipo settecentesco.

Questo trasporto per una riproposta in chiave moderna della leggerezza e dell'esuberanza decorativa dello stile Luigi XV e delle asimmetriche composizioni rococò, sembrano esprimere un totale disinteresse sia da parte dell'architetto, sia da parte del committente, per le tendenze moderne del tempo, orientato nelle forme espressioniste dell'*italian style*. L'architetto infatti continuerà a cimentarsi nella riformulazione e nella riproposta di modelli del passato, anche neorinascimentali, cercando con essi di poter riallestire, in alcuni importanti contesti abitativi, anche le percezioni di gusto di quell'epoca. Probabilmente tale scelta derivava anche da due fattori sociali molto significativi. Il primo riguarda una nascente passione per l'antiquariato da parte della borghesia del tempo, causa e origine al tempo stesso, del rinnovato interesse per l'antico. Lo stesso Avena era un appassionato cultore dell'oggetto antico che comprava per se o proponeva ai suoi committenti, ad integrazione del suo operato con oggetti consoni a quell'ambiente. Il secondo invece interessa l'avvento della letteratura pubblicitaria. Questa infatti alimentò un meta-linguaggio così complesso da condizionare lo sviluppo della fotografia, della produzione teatrale ed architettonica soprattutto nel campo dell'arte figurativa⁷¹⁹. In tale circostanza, le forme ondulate di gusto settecentesco ricordano molto quelle utilizzate per la sigla di *Carosello*. Con le nuove decorazioni in stucco, l'arredo in stile, i camini e gli infissi modanati, la tendenza dell'abitare dell'alta borghesia napoletana si riconnetteva, per affinità e suggerimento, all'eleganza del vivere aristocratico. Lo stile progettuale dell'architetto tese dunque a ritornare, nell'ambito

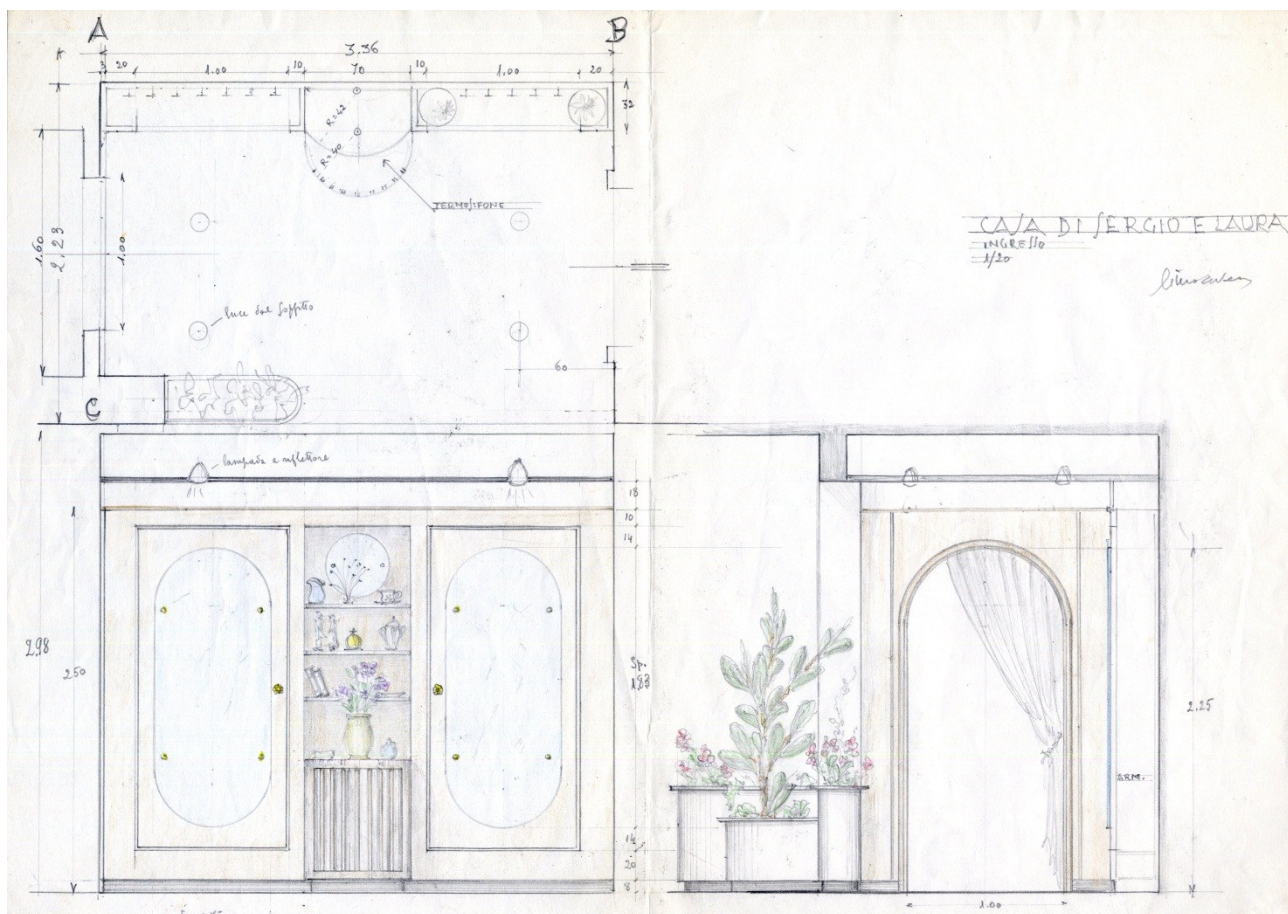
⁷¹⁹Cfr. G. Masobio, P. Portoghesi, *op. cit.*, pp.115-119.

dell'arredamento, su una strada dichiaratamente eclettica e conservatrice, in contrapposizione alla linea imperante del razionalismo o dell'organicismo moderno.

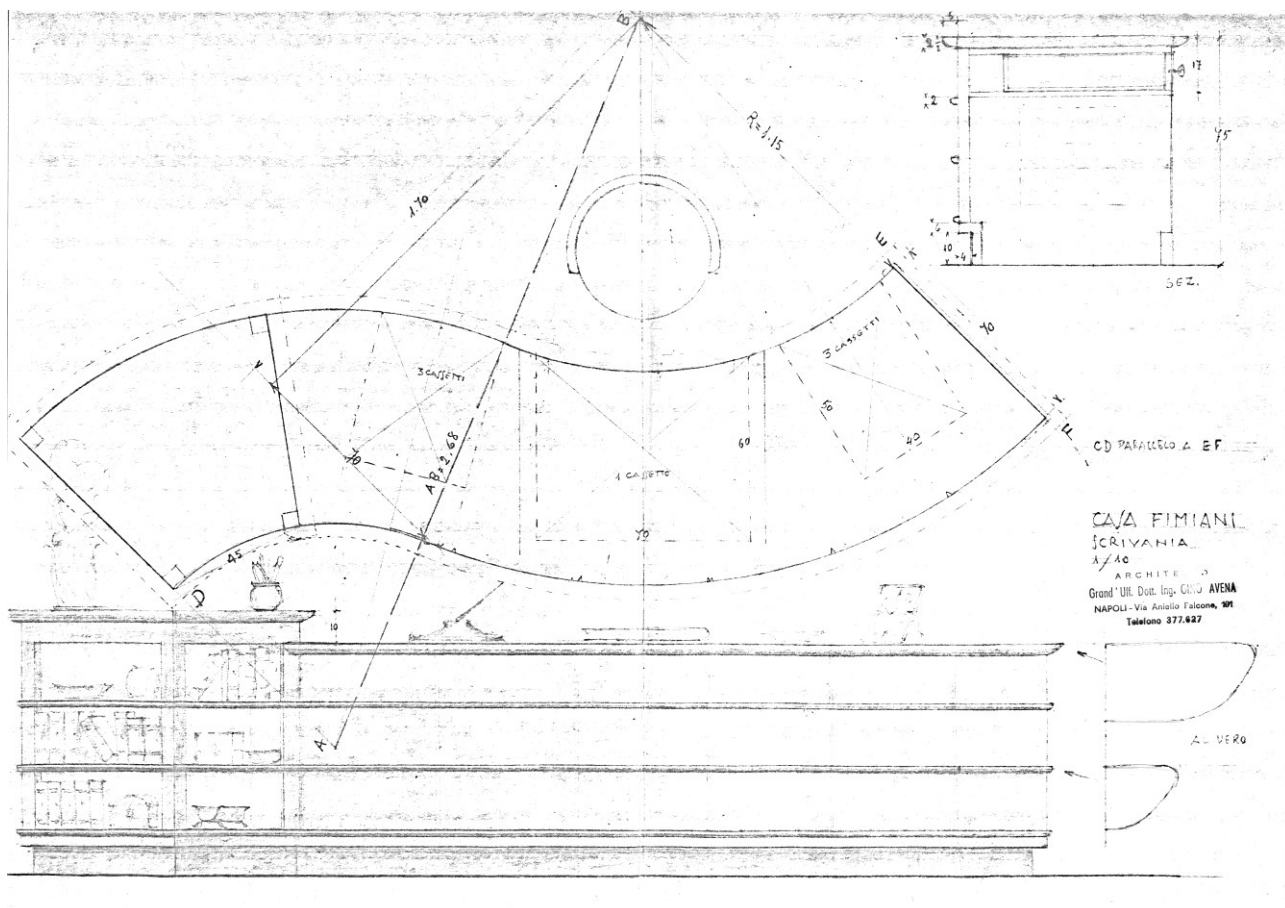
Riguardo ai rapporti tra Gino Avena e gli artigiani, i mobiliери, gli stuccatori e i decoratori, i maestri del ferro e della modellazione ceramica, che eseguivano puntualmente i suoi disegni, si è potuto ricostruire poco. Nonostante la carenza di precise informazioni, i disegni e gli schizzi dei mobili, dei ferri battuti, degli ornamenti in stucco che rimangono, ci rivelano una certa briosità narrativa, una capacità di accostare le forme ed i materiali diversi, che ne fanno un singolare autore, strettamente legato al decorativismo e alla raffigurazione scenica di un lusso ostentato.



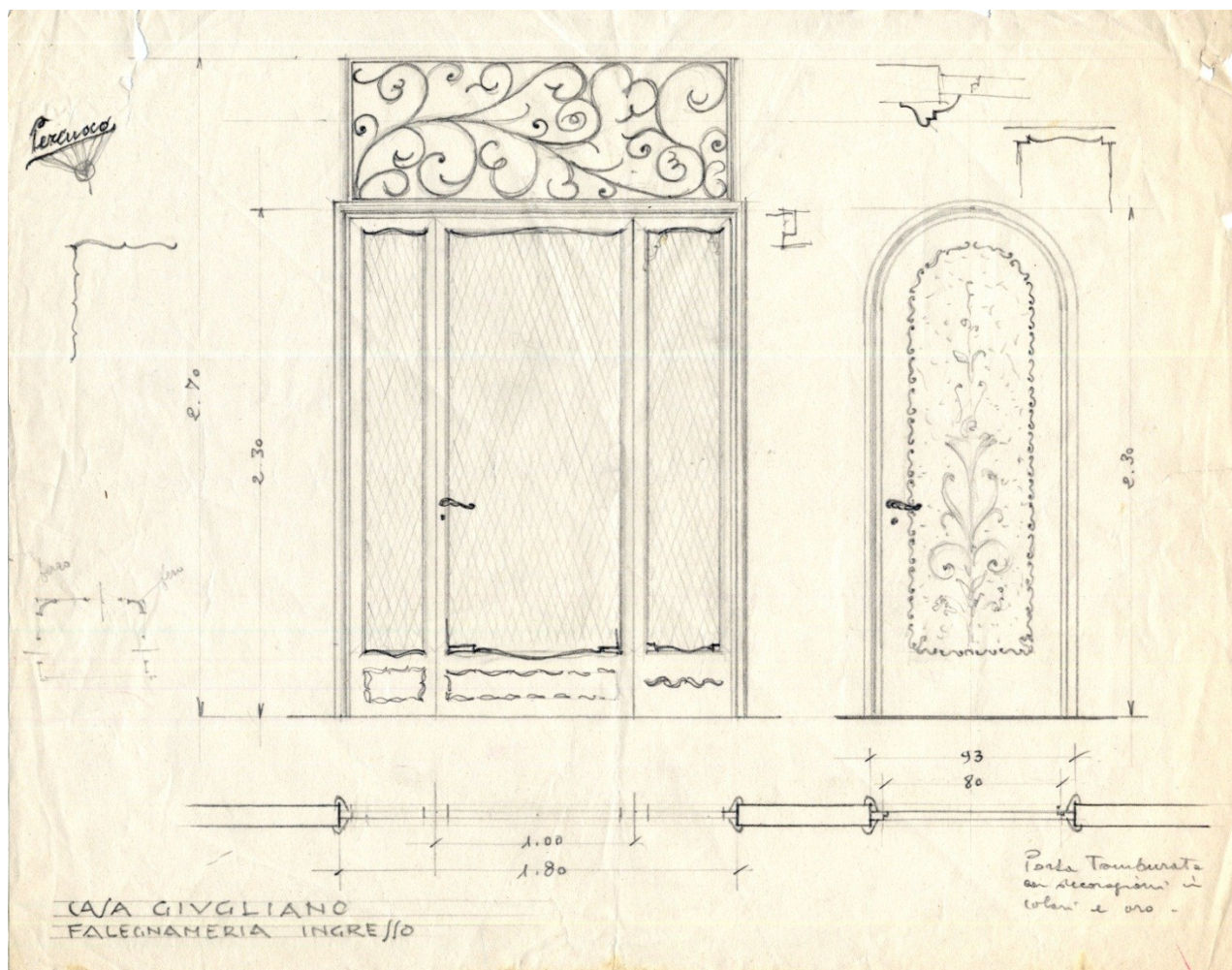
Progetto di armadio boudoir, sc.1:10 – pannelli in legno con motivi floreali e riquadri a ricciolo di gusto settecentesco.



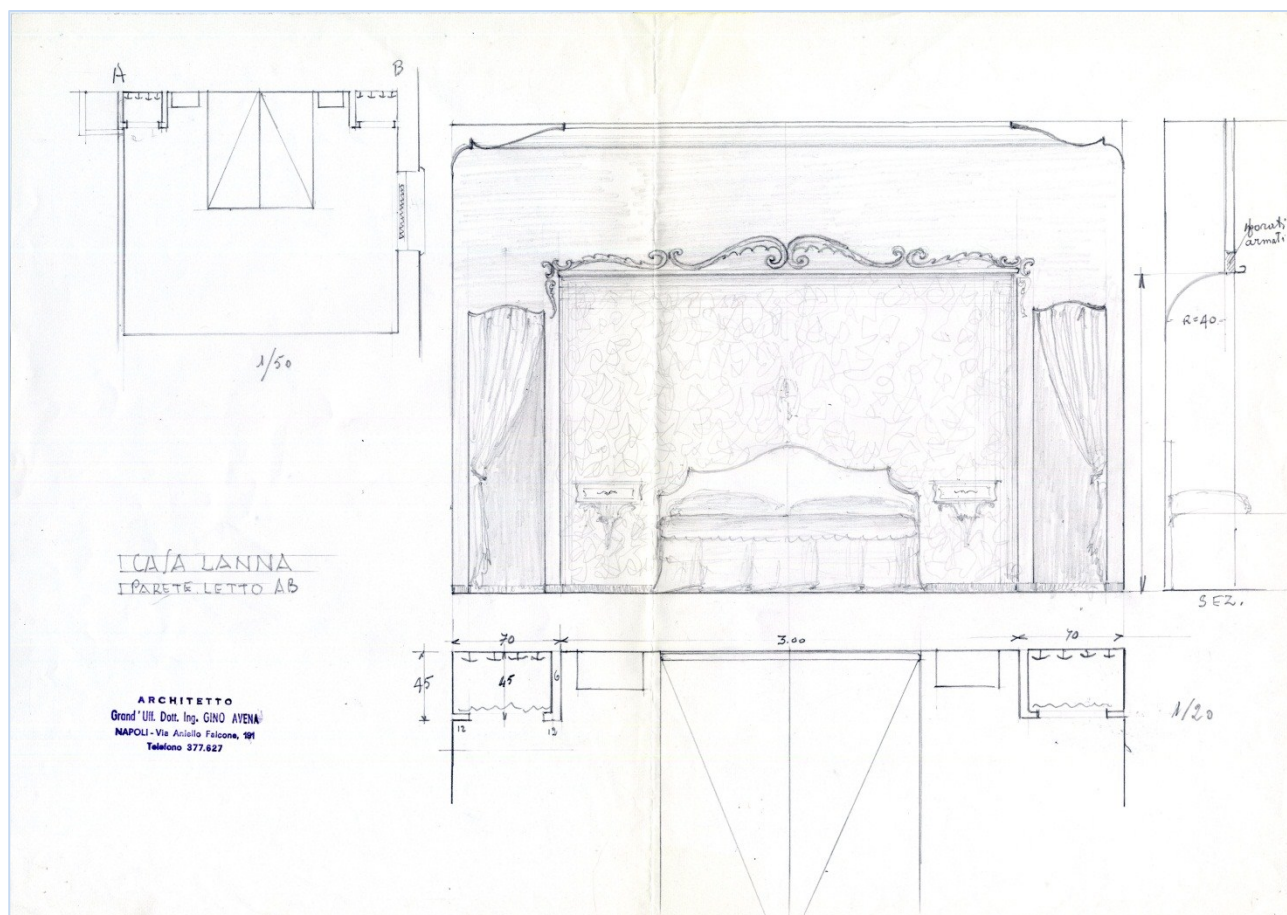
Studio d'ingresso con doppio armadio appendiabiti ad ante con cristalli molati e parete attrezzata centrale con cassonetto copritermosifone a mensola, sc. 1:20 – la presenza di numerose fioriere denota una sensibilità progettuale dell'architetto ancora di tipo liberty.



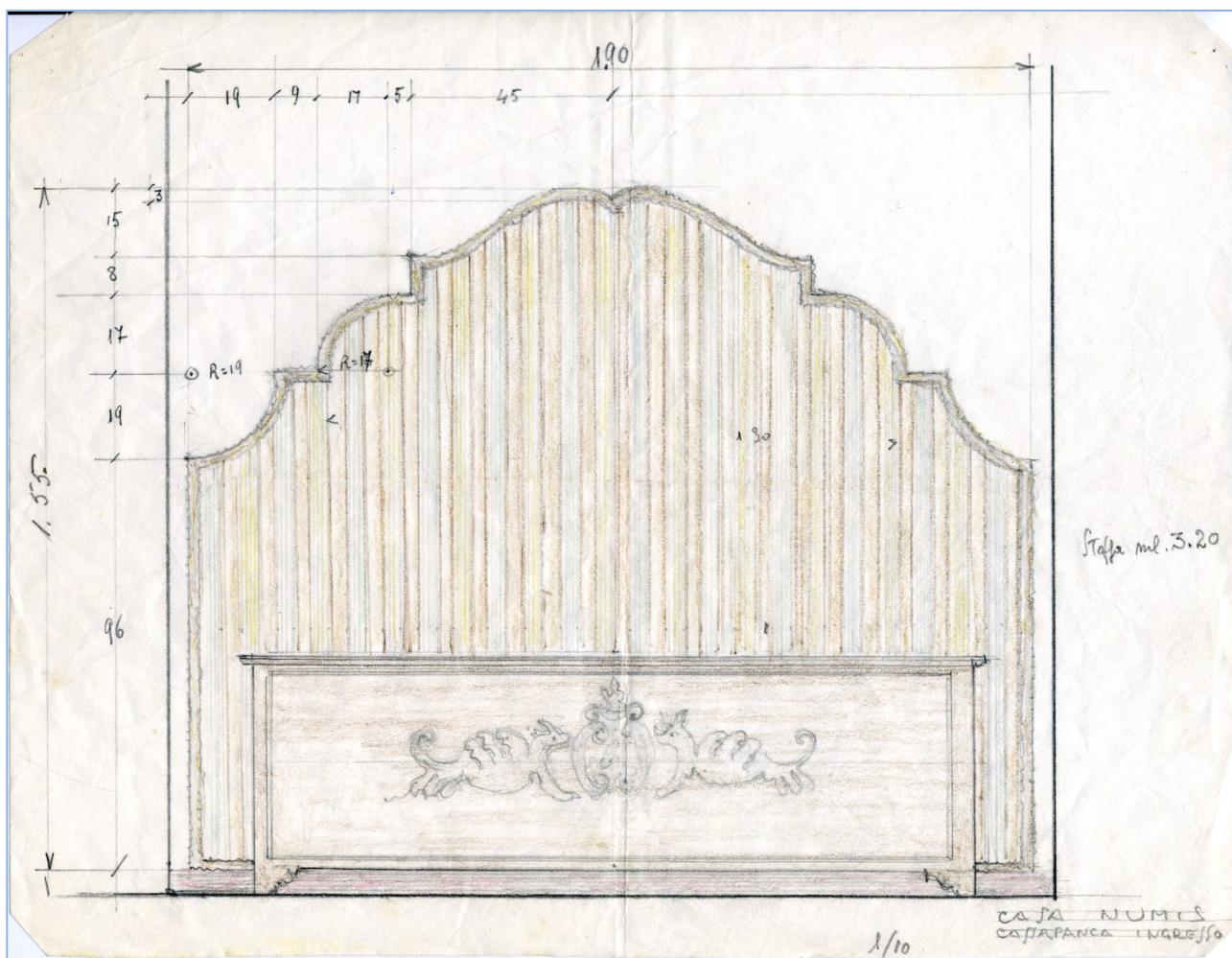
Scrivanina sinusoidale da studio con annessa piccola libreria laterale, sc.:1:10 – Il profilo ricurvo con bordi bombati richiama un ritorno alle linee aerodinamiche di gusto déco.



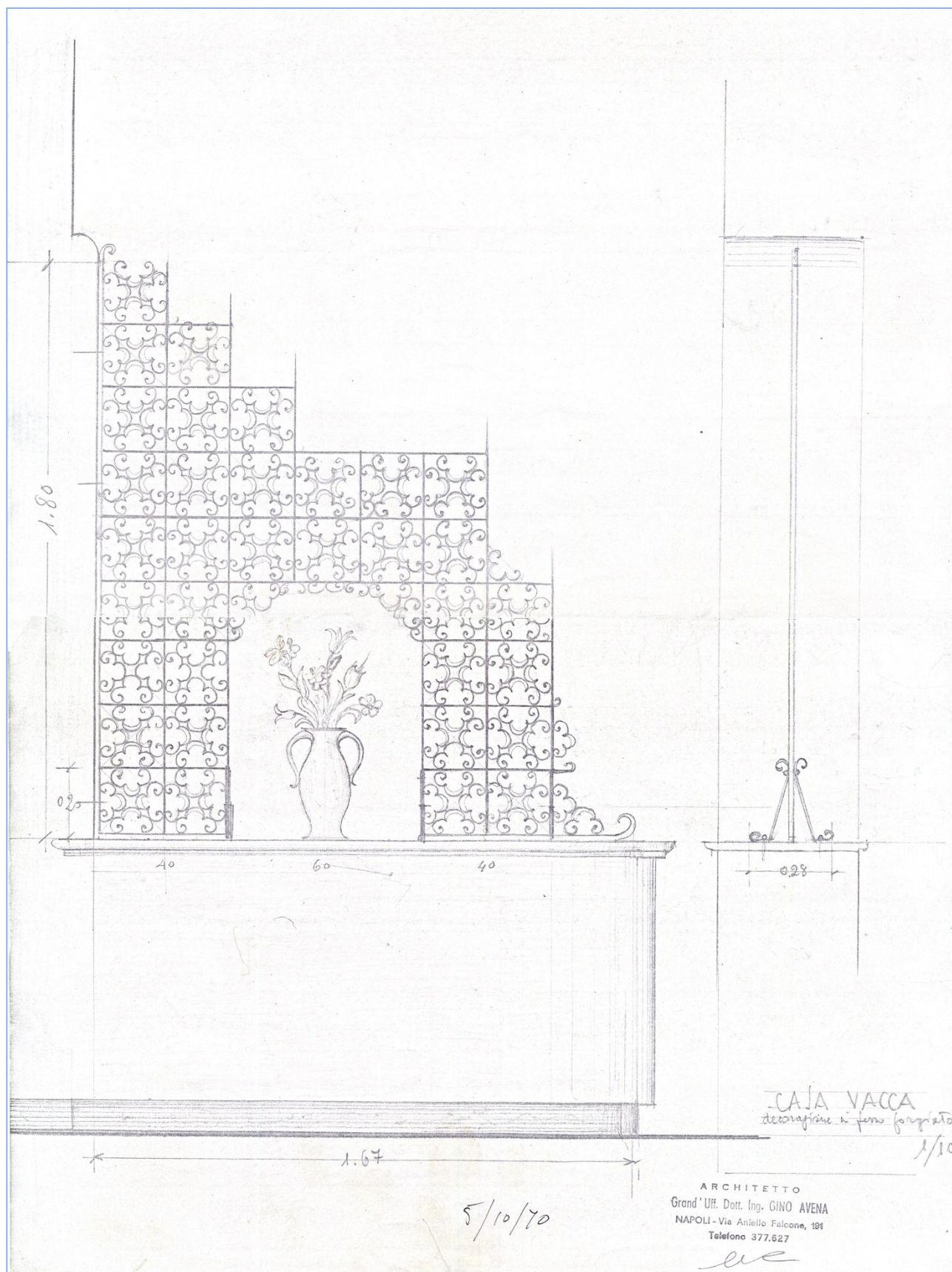
Studio d'ingresso: porta di accesso rettangolare per il salotto e porta ad arco per il corridoio, sc.: 1:10 – Si notino il motivo in ferro lavorato superiore alla porta e le decorazioni in colori e oro di gusto settecentesco per quella arcuata.



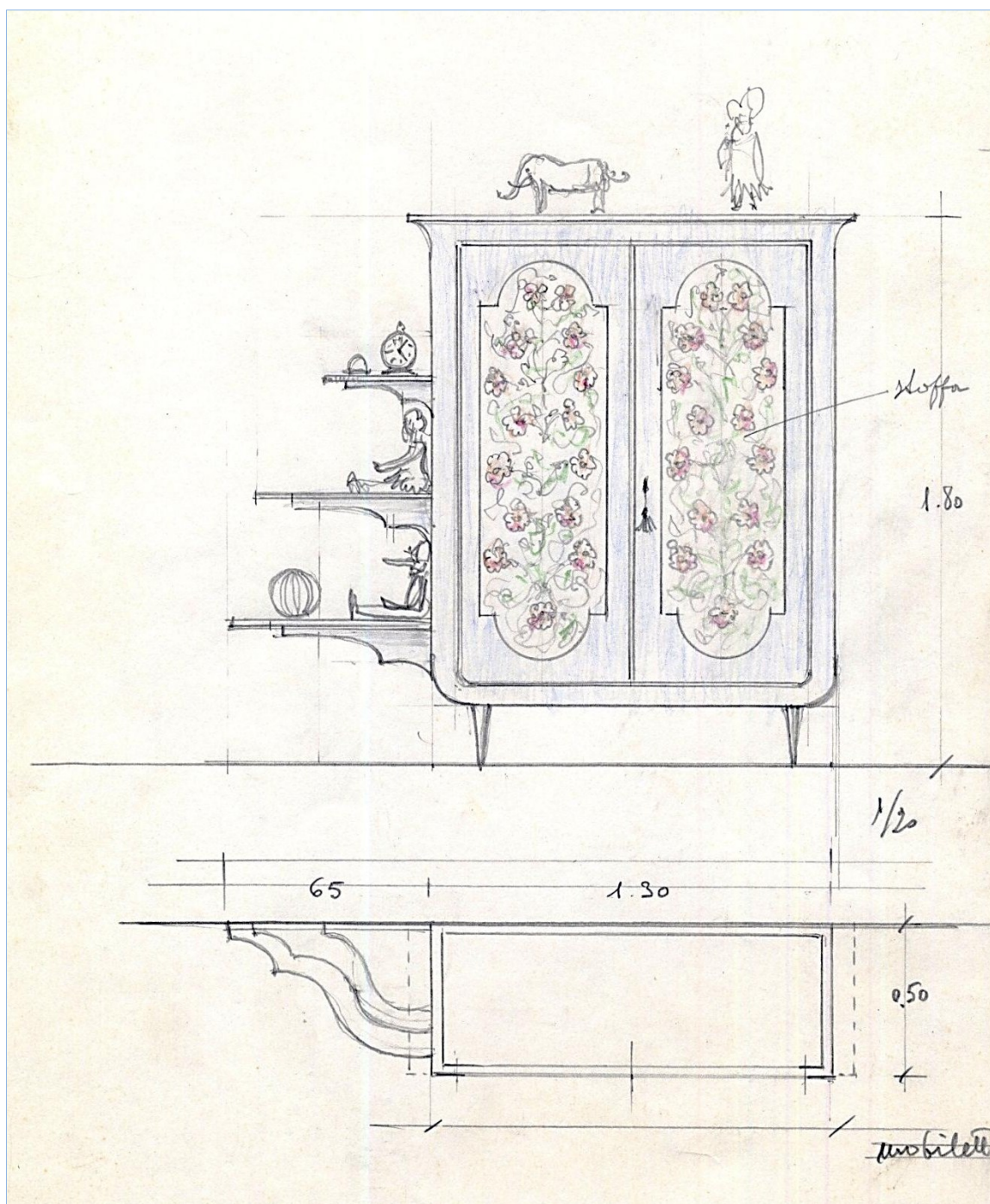
Camera da letto, sc.1:20 – letto matrimoniale inserito all'interno di una nicchia semi arcuata il cui profilo centrale è contornato da un motivo in stucco di gusto settecentesco. Ai lati del letto sono previsti gli spogliatoi per lui e per lei. Il soffitto è modanato con motivi ondulati.



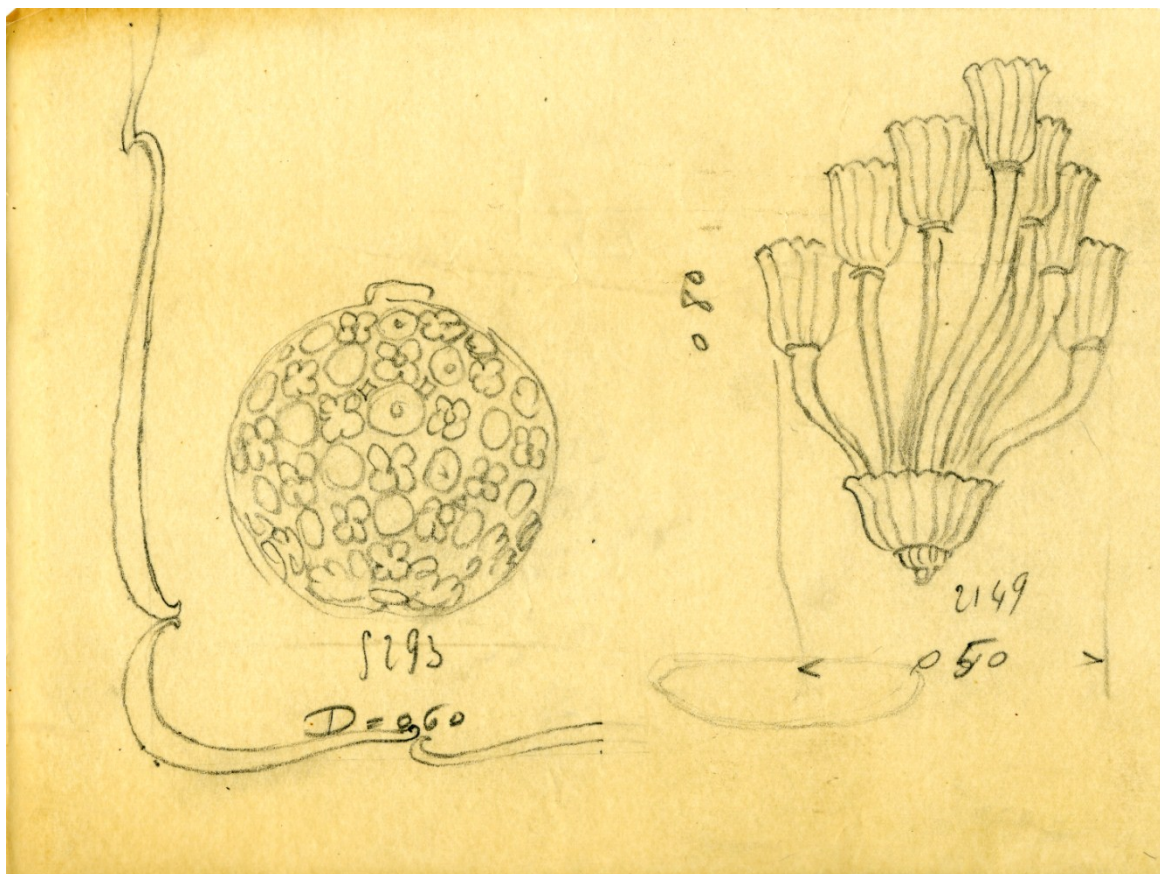
Disegno di cassapanca per ingresso, sc. 1:10 – Lavoro in legno di noce con motivi a rilievo sulla parete frontale del mobile ed un'alta cimasa in stoffa rigata.



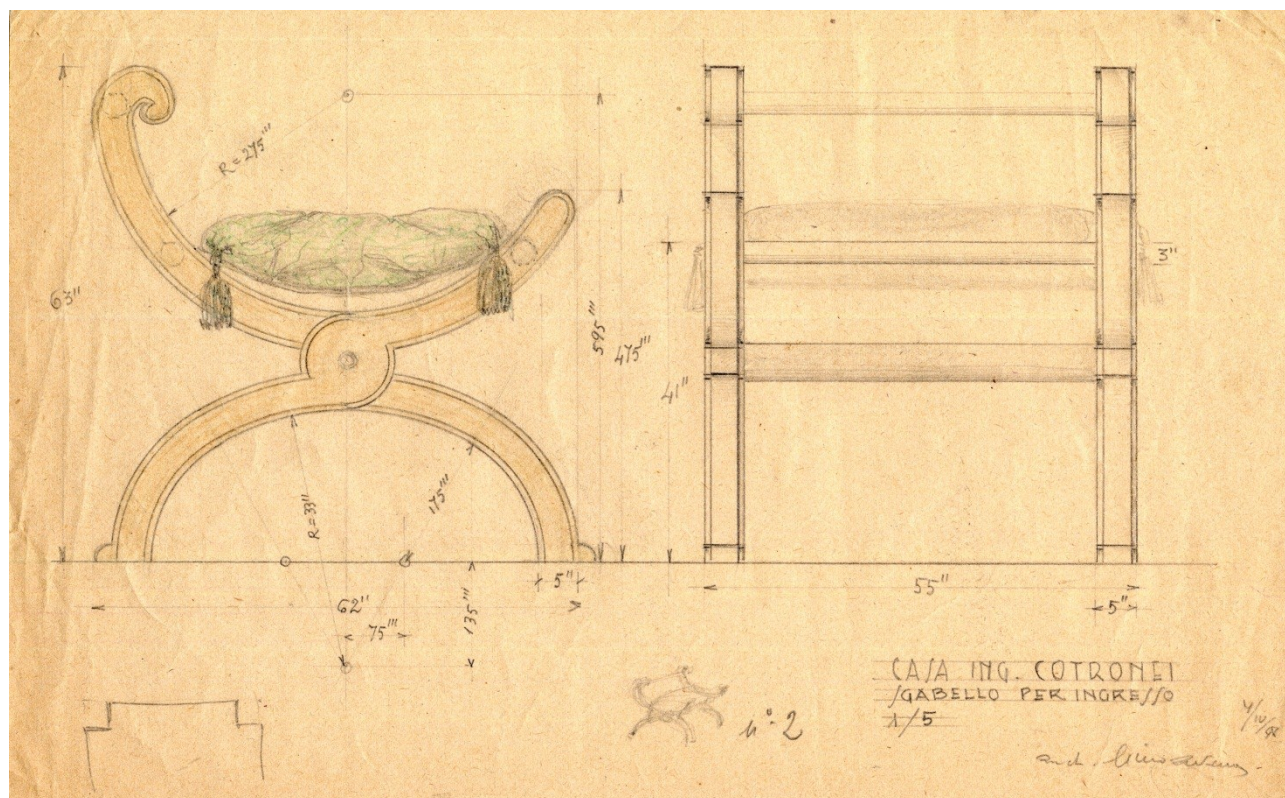
Divisorio a ripiano smussato con grata superiore in ferro forgiato. Disegno datato 5 ottobre 1970, sc.:1:10. La decorazione in ferro, di gusto neoecclettico si unisce ad un ripiano in stile déco.



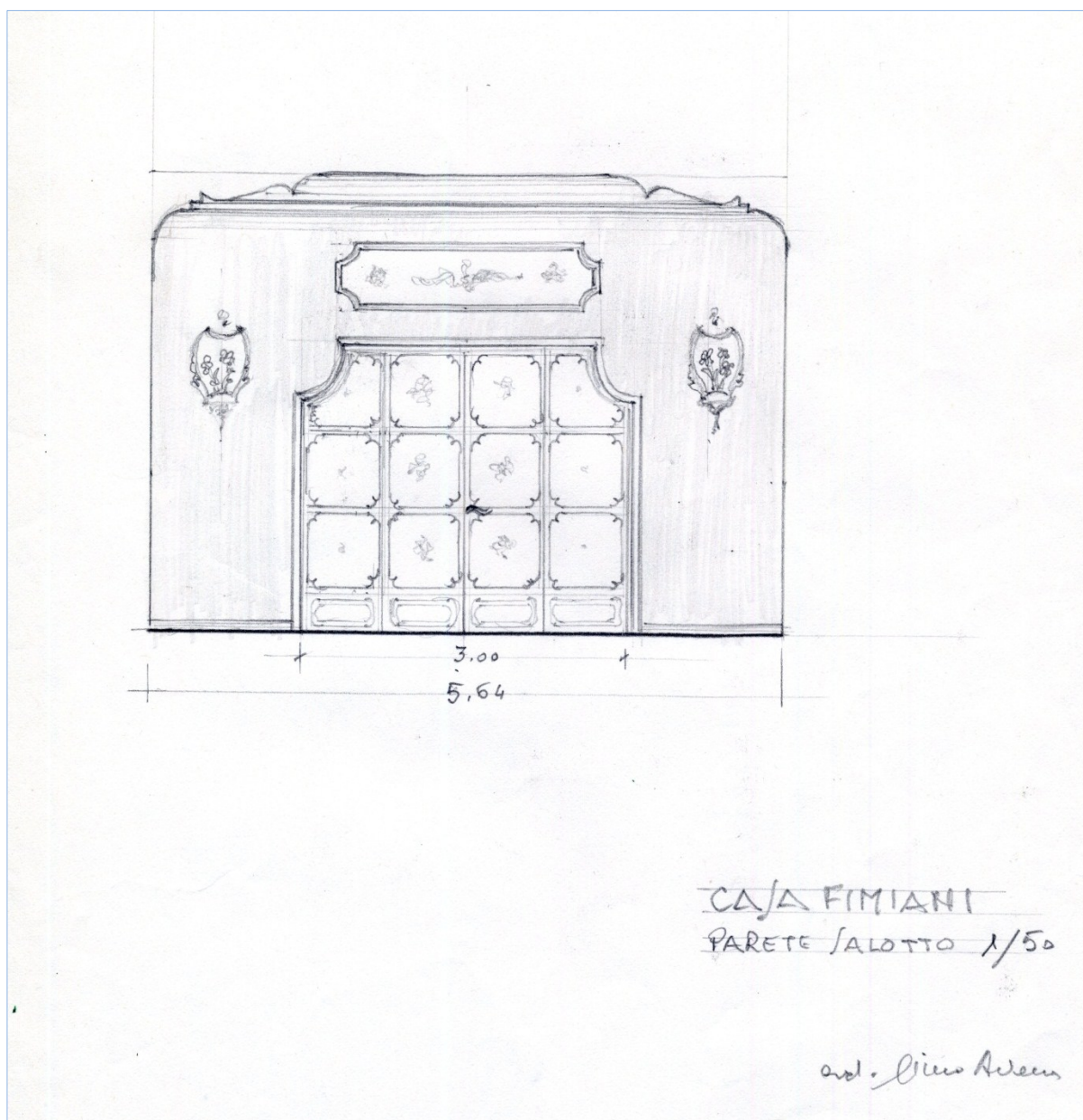
Mobile per una camera bambini, sc.1:20 – Legno e stoffa dipinta con mensole ondulate laterali.



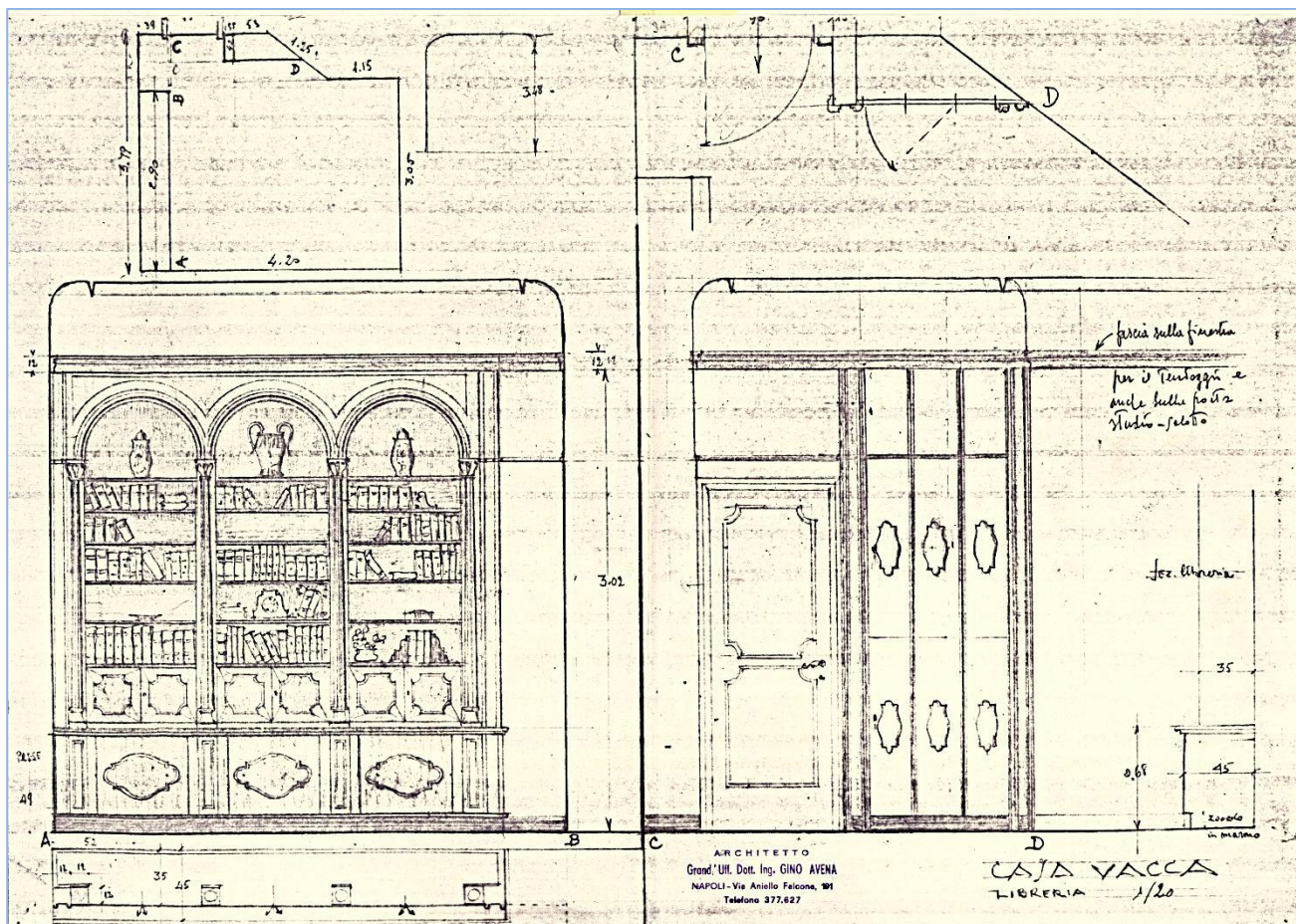
Schizzi per lampade in vetro di Murano.



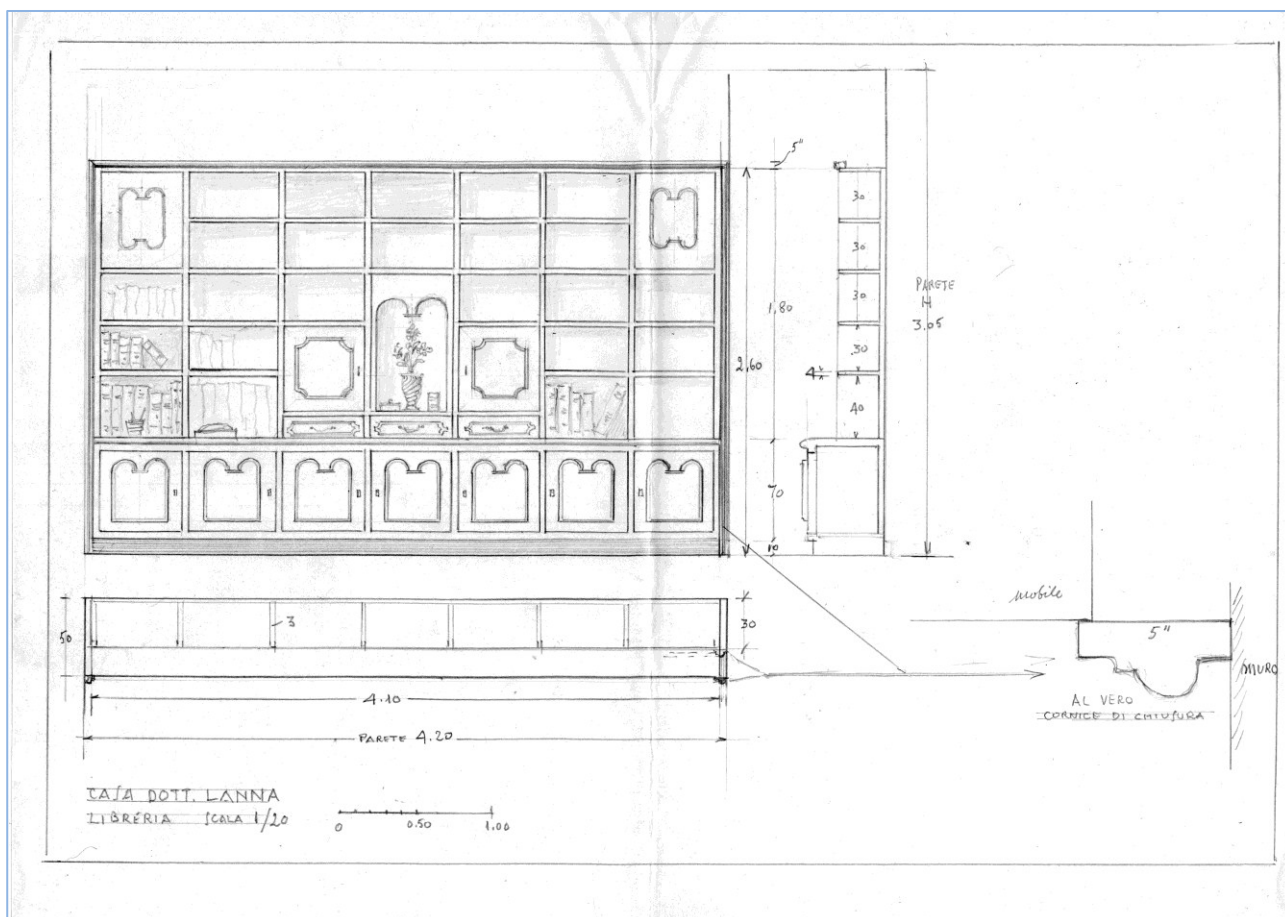
Sedia Savonarola per sala d'ingresso, sc. 1:5 – disegno datato 4 ottobre 1948.



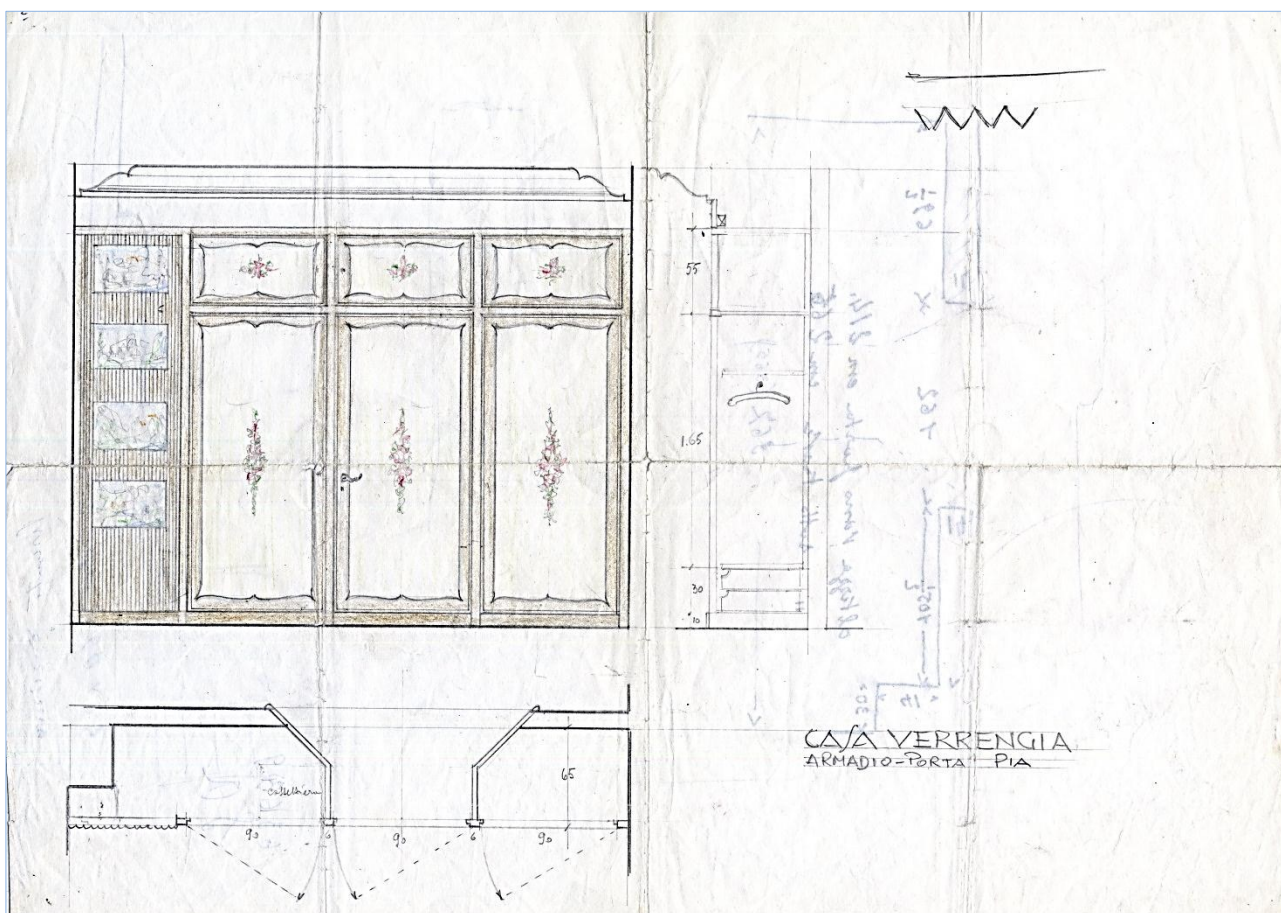
Parete del salotto con porta a doppia anta, applique laterali e soffitto a onda, sc.1:50 – soluzione di gusto settecentesco. I riquadri interni della porta prevedono l'applicazione di motivi floreali centrali.



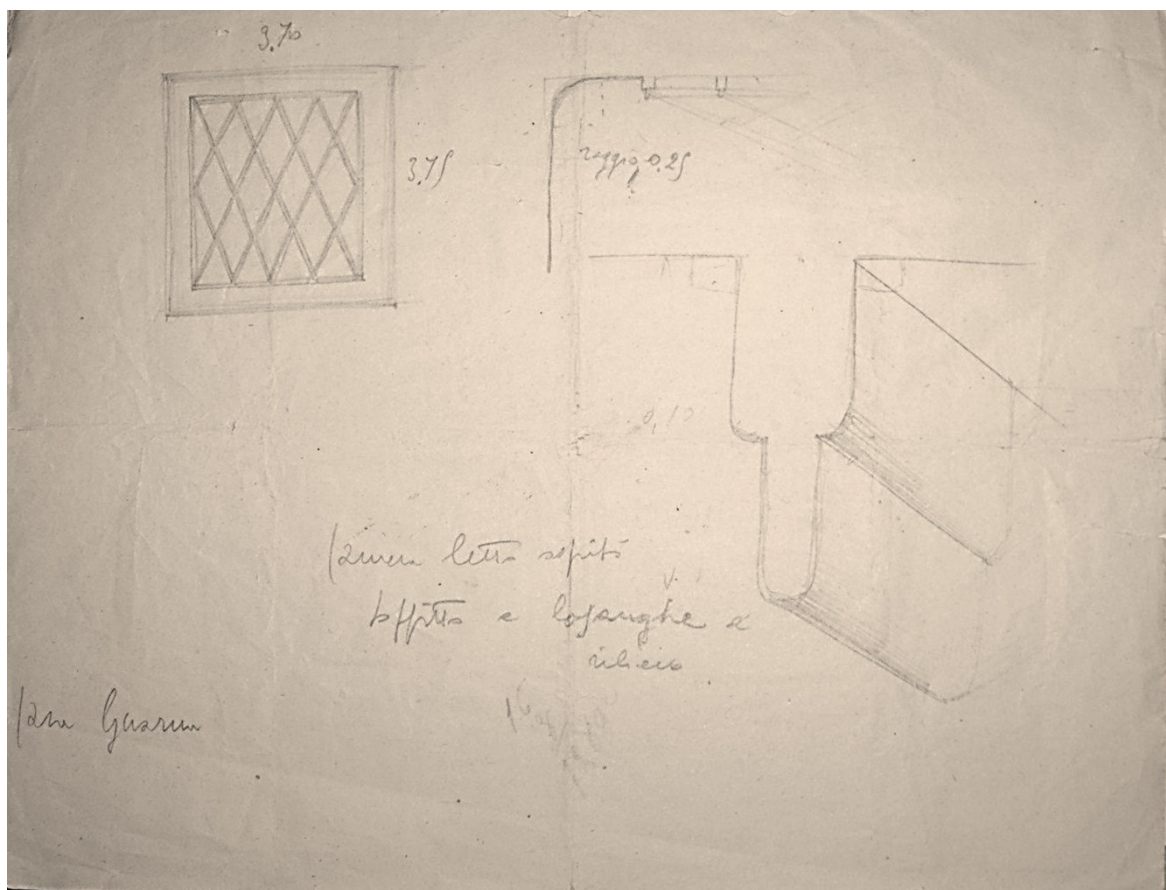
Libreria in stile neorinascimentale, sc. 1:20 – Mobile in legno di noce con mensole aperte e sportelli inferiori. Sulla destra: soluzione angolare con mobile ricavato a muro con pannellature laccate.



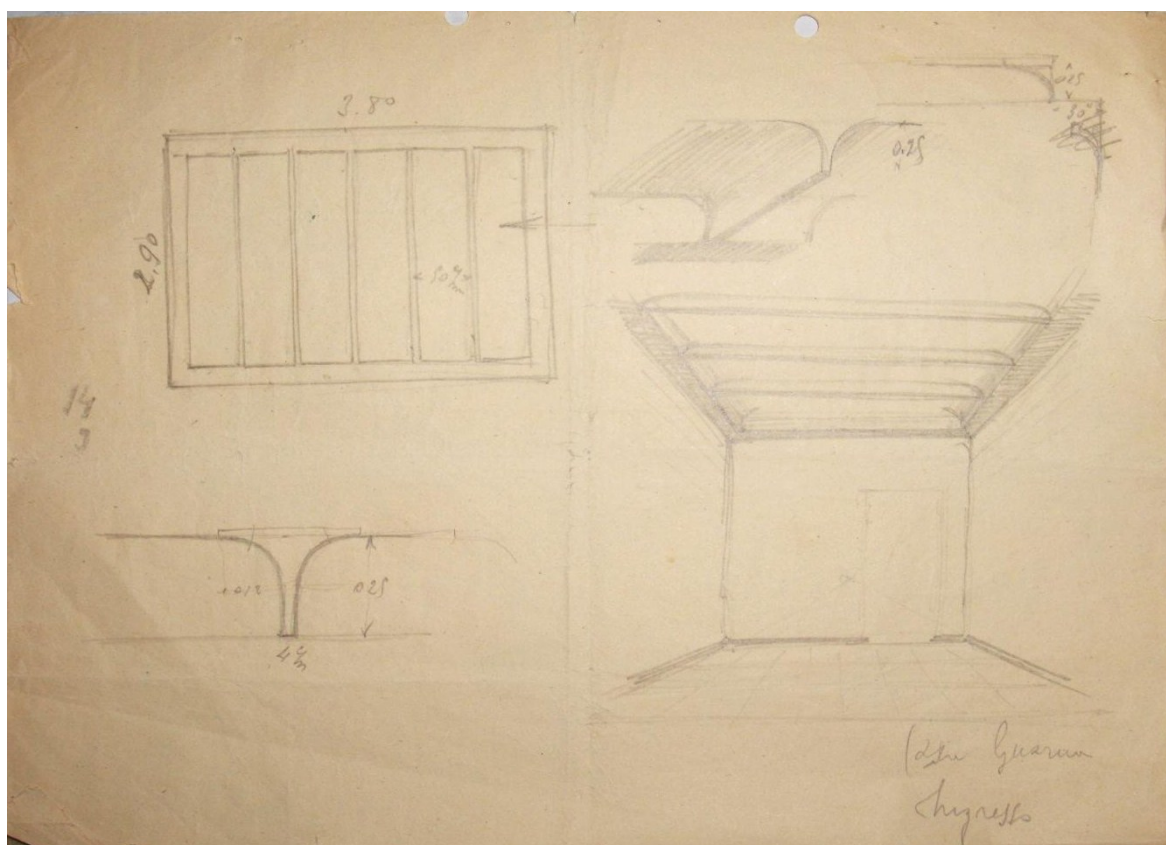
Libreria in stile neorinascimentale, sc. 1:20 – soluzione con sette sportelli bassi, due intermedi con tre cassetti e nicchia centrale e due posti superiormente.



Parete attrezzata: armadio- porta con quattro riquadri acquerellati laterali, sc.:1:10 – Lavoro in legno e tappezzeria, parete laterale sinistra rivestita in legno con motivi a seghetto.



Disegno di soffitto per camera ospiti: con riquadri a losanghe a rilievo e cornice a punta



Disegno di soffitto per ingresso: riquadri bombati su controsoffitto

6.c *Il linguaggio decorativo*

L'indole decorativa di Avena raggiungeva la sua massima intensità nella progettazione degli interni. Nell'ambito delle ristrutturazioni e nelle progettazioni ex-novo infatti, l'architetto utilizzava la sua innata creatività e fantasia adoperando materiali e soluzioni dalla sorprendente capacità espressiva. La fortuna di pubblico che accolse l'opera di Gino Avena è senz'altro dovuta al suo rapportarsi con le esigenze della classe alto-borghese dell'epoca, che vide concretizzare le proprie aspirazioni di prestigio nel forte effetto scenografico e nella retorica anche di sapore storicistico, che investiva per di più alcuni oggetti di arredo da lui progettati. Occorre dire invero che, in alcuni casi, questa forma decorativa da lui adottata, accentuerà quell'aspetto particolare, anch'esso tipico dell'Art Déco, che è il *Kitsch*, soprattutto nell'ambito della sua ultima produzione. In essa infatti si ritrova un eccessivo decorativismo di tipo settecentesco, dalla stucchevole modanatura a ricciolo, sul quale si deve dire, l'architetto a volte si adagiava, a volte ne era condizionato dal volere degli stessi committenti.

Nelle opere di Avena dominava il trionfo dell'ornamento in tutte le sue sfumature: lussuose, ingegnose, pesanti od ironiche.

All'interno dei suoi appartamenti infatti, ogni oggetto funzionale era trattato come se fosse stato anche un accessorio decorativo: le lampade, i mobili attaccapanni e tutto ciò che poteva prendere forma, venne appositamente ridefinito e modellato secondo il modo di vedere dell'architetto. La qualità architettonica degli interni era data anche dall'originale disposizione degli ambienti stessi, dettata sicuramente da necessità pratiche, ma modellata secondo linee a volte spezzate a volte ricurve asseconda della sua funzione ed il suo ruolo all'interno di tutto l'abitato.

Nicchie, vani inseriti, sgabuzzini erano ricavati dalla frammentazione spigolosa o bombata delle pareti, composizioni architettoniche movimentate e labirintiche, dove anche l'arredo giocava il suo ruolo d'inganno. Una parete attrezzata ad armadio, poteva ad esempio nascondere, fra le diverse ante, una porta di accesso ad una stanza da letto o ad uno studio privato.

Si cercherà in seguito di illustrare una serie di soluzioni, più volte riprese, anche con dovute modifiche, per definire tanto gli spazi interni quanto quelli esterni di numerose opere eseguite nel corso della sua lunga carriera.

Si proverà quindi a descrivere *in primis*, gli espedienti utilizzati per la decorazione dell'alloggio, seguendo un percorso immaginario all'interno di una casa tipo, dove verrà descritta di volta in volta la soluzione adottata per ogni suo ambiente, per poi passare alla decorazione degli spazi esterni.

All'interno di un appartamento progettato da Avena, non possono ad esempio mai mancare le decorazioni a soffitto con motivi in stucco. I suoi gessolini, rigorosamente disegnati dallo stesso autore, sono adoperati per seguire criteri di valutazione ben precisi: spesso utilizzati per valorizzare l'ingresso, di solito il luogo più buio insieme ai corridoi, presentano il più delle volte sagome *a coppa* o *a cestello* per nascondere una luce soffusa a neon; in altri casi sono invece combinati con motivi geometrici di diversa forma e dimensione (triangoli uniti a quadrati o cerchi) per concentrare il punto di vista focale verso il baricentro della stanza e valorizzare il punto luce centrale. Svariate tipologie di cornici vengono applicate anche per adornare le pareti laterali delle stanze, inserendo riquadri o archi a forte spessore per mettere in risalto un varco, un oggetto o una decorazione realizzata appositamente per l'ambiente. Le cornici progettate dall'architetto hanno anche la funzione di dare maggiore profondità alla stanza mediante complessi giochi chiaroscurali, generati dalle ondulazioni e dagli increspamenti della loro sagoma. Questi, se adoperati per i soffitti, definiscono il più delle volte una copertura a pseudo volta a padiglione⁷²⁰ o dei motivi dalla sezione molto profonda rispetto al livello del solaio. Quelli applicati all'interno delle camere hanno anche la funzione di raccordo fra le pareti ed il soffitto o fra le pareti e gli infissi. Per le stanze di rappresentanza si ritrova molto spesso il tema del cassettonato, realizzato con riquadri a disegno geometrico concentrico o con motivi dalle forme ondulate o spigolose. In altri casi l'architetto utilizzerà applicazioni appuntite in ceramica o in stucco, accostate secondo un disegno caotico o lineare⁷²¹. Nell'ingresso si ritrovava spesso uno dei principali caposaldi del gusto *Déco*, ovvero il lucernaio in ferro e vetro, adottato soprattutto negli appartamenti agli ultimi piani⁷²² o l'inserimento di fioriere, in legno

⁷²⁰ La volta a padiglione è stata spesso usata dall'architetto per nascondere parte delle travi estradossate, sporgenti dal tramezzo della stanza.

⁷²¹ L'utilizzo di questo tipo di applicazioni riguarda soprattutto la produzione del secondo dopoguerra.

⁷²² Il lucernario rappresentava la copertura ideale degli interni *Liberty*, la cui matrice derivava dalle serre e dalle gallerie in ferro e vetro dell'Ottocento. La poetica dell'Espressionismo aveva poi contribuito a dare all'architettura del vetro una particolare vena innovativa e fantastica. Si deve infatti ad autori quali Bruno Taut, Poelzing e ad altri architetti della *Gläserne Kette* un nuovo modo di realizzare le coperture, i cui effetti di luce coniugati ad una eccentrica decorazione geometrica, suggeriranno ai successivi progettisti di salotti, alberghi e sale cinematografiche, come prendere spunto dal

lavorato o in stucco, disposte come sfondo per una parete, magari accoppiata ad una vetrinetta o uno specchio, o in punti strategici per suddividere idealmente uno spazio dall'altro. A volte erano inserite al centro di una parete attrezzata con due ante a specchio, una di accesso ad una camera, l'altra che nascondeva elementi tecnici quali contatori della luce o serviva come appendiabiti o cappelliera⁷²³. L'uso di materiali pregiati, la ricchezza delle varie specie di marmi, di legni, di stoffe, vetri ed oggetti in rame, contribuiva a dare alla casa un tocco di originale personalità. Le superfici smussate, gli angoli ricurvi ed i movimenti sinuosi di parete definivano poi ambienti sempre avvolgenti e di morbida definizione, anche quando essi presentano una forma irregolare. Per quanto riguarda la scelta dei pavimenti, nella produzione degli anni Trenta, l'architetto amava molto utilizzare le piastrelle in graniglia, dai motivi geometrici moderni ed originali. Se ne individua in modo particolare una tipologia precisa, quella realizzata dalla "Fabbrica Napoletana", ovverosia di forma quadrata, 20x20, con bordo lineare o le allora nuovissime mattonelle quadrate con bordi ondulati e/o quelle con profilo ad "L", brevettate, con le quali si potevano realizzare dei disegni bi o tri-cromatici a zig-zag, delle figurazioni composite oppure delle particolari rappresentazioni "a stella" o "a punta di lancia", rese possibili soltanto da una complessa posa in opera delle stesse. Le fantasie erano sempre composizioni geometriche e spesso gli accostamenti cromatici, secondo il gusto del tempo, erano molto forti e contrastanti fra loro. Nel secondo dopoguerra Avena prediligerà invece l'uso dei marmi. Nei saloni delle ville e negli appartamenti lussuosi si ritrovano infatti il parquet in rovere o i marmi pregiati (Giallo di Siena, Nero Portoro, Rosa di Francia ecc.). Rari sono i casi di pavimenti in mosaico alla palladiana, utilizzati principalmente per rivestire gli androni dei fabbricati.

Per le sale di rappresentanza, quali la camera da pranzo ed il salotto, Avena dedicava cura ed attenzione. Queste camere infatti erano definite nel loro arredo fisso, da particolari infissi progettati secondo uno stile definito (neorinascimentale o neobarocco) o di gusto déco, con motivi a zampillo o a gradoni. Il ruolo di queste porte, tutte rigorosamente munite di vetri di tipo satinato con disegni incisi o cristallo molato, era fondamentale: da un lato infatti spiegava la funzione della stanza, dall'altro consentiva di allargare la definizione dello spazio cerimoniale in

loro operato. Peraltro, con lo sviluppo e l'affermazione in campo domestico delle tecniche di illuminazione, il lucernario garantirà un'ottima illuminazione diurna e notturna.

⁷²³A volte gli armadi appendiabiti erano di cristallo lavorato con motivi ad incavo sferici, tipo poise.

caso di occorrenza. Anche in tali ambiti poteva sussistere la presenza di pareti attrezzate, realizzate in muratura o in legno, aperte e senza scaffalature basse, con mensole decorate da applicazioni in maiolica o in rame. Questi ultimi elementi servivano anche per adornare le superfici di eventuali camini o per rivestire particolari sculture o fontane a muro, inserite in appositi ambiti. La maiolica, in particolare, si ritrovava nelle opere dei primi anni del dopoguerra con elementi di una certa consistenza materica e tridimensionalità - si pensi alla parete realizzata con elementi in ceramica trina per l'appartamento in via Palepoli 21- mentre negli anni a seguire diverranno sempre più applicazioni piatte, con disegni istoriati. Altro elemento spesso presente è il vetro di murano, utilizzato per la realizzazione di *appliques* modellate con decorazioni floreali o di grandi vasi policromi, collocati in apposite nicchie ricavate nell'ingresso principale o nelle sale di rappresentanza. Il rame invece veniva applicato in varie forme: pannelli a rilievo raffiguranti motivi déco (animali, fiori, frutta) servivano per rivestire cassonetti dei termosifoni ed i camini, mentre delle piccole formelle dai disegni acquei o floreali, venivano spesso adoperate per ingentilire in modo anche un po' frivolo i riquadri delle ante di armadi e porte da camera. A tal riguardo occorre citare come elementi esemplificativi, due particolari opere, scelte fra i numerosi lavori eseguiti dall'architetto: un'elegante porta dell'ingresso di "Villa Beatrice" a via Manzoni ed un camino per un appartamento privato. La prima venne realizzata con due essenze di legno diverse: il telaio era in castagno mentre gli otto riquadri, in mogano, avevano incastonati al centro delle grandi lastre in rame argentato, con impressi alcuni segni zodiacali posti a risalto. Per quanto riguarda il camino, di cui si conserva solo una foto non datata, si deve dire che la grande forza espressiva era data da due principali elementi: il marmo e, appunto, il rame. Formelle di quest'ultimo materiale rivestivano interamente le sue doppie spalle e la trave, con figure di donne e simboli vari dell'abbondanza, la cappa era bordata da marmi rossi mentre la bocca era tutta ricoperta da bacchette binate in marmo rosso e bianco. Altri elementi ricorrenti nell'ambito della zona giorno erano i mobili bar, eseguiti in legno o in muratura rivestita a mosaico con punti luce sospesi e mensole interne al muro, decorate da apposite cornici e pareti interrotte da concavità, dove erano inseriti ampi divani ricurvi, orientati verso il centro o posti da sfondo finale della camera.

Agli ambienti di rappresentanza seguivano poi, passando per il corridoio, le camere da letto. Negli appartamenti con maggiore spazio era calcolata la

presenza anche della stanza per gli ospiti con eventuale bagno privato ed armadio a muro, mentre nel caso di un appartamento tipo, era riservata maggiore cura a quella matrimoniale piuttosto che alla stanza dei ragazzi, che riprendeva più o meno le forme regolari di quella degli ospiti. Il culto per la camera da letto matrimoniale, inteso come luogo intimo e sacrale, dove si ritrovano i corpi e gli animi degli sposi, risale ai primi anni del Novecento, quando gli stuccatori e gli arredatori decoravano l'ambiente con allegorie naturalistiche richiamanti il giardino dell'Eden o con simbolismi in stucco raffiguranti il più delle volte amorini e ghirlande applicati alle pareti, a rievocare l'abbondanza e la fecondità⁷²⁴. Avena concepisce quest'ambiente privato riservando molto spazio ad armadi a muro e a vari *cabinets*, che avevano differenti funzioni al variare della loro destinazione: guardaroba, toilette, boudoir ecc. Al centro della parete principale troneggiava il letto, che veniva spesso inserito all'interno di un'alcova semicurva, accentuata da panneggi o cornici in stile Settecento o semplicemente rivestita da tessuti damascati di colore tenue. Ai lati del letto poi, oltre i comodini, l'architetto era solito inserire due piccoli ambienti spogliatoio, per lui e per lei, coperti il più delle volte da tende. L'ambiente veniva inoltre arricchito da gessolini in rilievo o controsoffittature decentrate, che accentuavano la presenza del letto sottostante. Alle camere da letto seguivano le eventuali cabine guardaroba, interamente occupate da alti armadi, le cui ante erano ingentilite da modanature sinuose che conferivano al mobile maggiore leggerezza e la stanza da bagno padronale.

L'architetto aveva una recondita passione per questi ambienti riservati. Questi infatti venivano concepiti come fossero grandi salotti di esclusivo godimento privato. L'effetto scenografico era dato soprattutto dalla collocazione della vasca da bagno, il più delle volte inserita di sbieco, sopraelevata, enfatizzata da gradini, baldacchini in marmo o nicchie rivestite di mosaico o maiolica, riservando per loro il ruolo di protagonista della scena a mo' di grandi altari. Lateralmente ad essa o frontalmente erano posti i sanitari che, rispetto al lavandino, erano collocati ad angolo o inseriti all'interno di rispettivi anditi semicircolari. I rivestimenti utilizzati negli anni Trenta erano principalmente le mattonelle smaltate, che

⁷²⁴ Norberg-Schulz coglie questo aspetto nel descrivere la Hill House a Helensburgh di Mackintosh: "...Infine la camera da letto vera e propria si distingue per la sua armoniosa intimità. I motivi floreali stilizzati della mobilia comunicano sottili allusioni sulla fertilità e la procreazione. Qui le forme sono in genere più morbide e vengono unificate visualmente e simbolicamente dalla volta 'celestiale' al di sopra del letto matrimoniale. Casa Hill manifesta proprio la svariata immediatezza di un mondo naturale e umano allo stesso tempo." Cfr. in G. D'Amato, *Storia dell'arredamento...* cit., p.291,292.

l'architetto preferiva abbinare a colori dalle tonalità fredde, ma non mancavano occasioni in cui era inserito il mosaico che riprendeva il motivo dell'onda marina, con tessere sfumate che andavano dal celeste al blu. Negli anni Cinquanta la scelta si riversò sui marmi venati, tra i quali si ricordano le lastre di nero Portoro, utilizzato ad esempio per rivestire i bagni di palazzo Panorama, abbinato all'intonaco o a tessere di mosaico rosa, come era usanza dell'epoca. In altri casi l'architetto prevede al posto della vasca, un ampio piatto doccia circolare, inserito in un incavo nel muro e completamente rivestito a mosaico. L'interno di un bagno di un appartamento sito a piazza S. Pasquale, fu ad esempio interamente coperto dal marmo: al pavimento vi erano lastre disposte a spinapesce mentre sulle pareti erano applicati tanti tasselli dalle sfumature diverse che creavano una certa varietà cromatica. Su una parete laterale, fu applicato anche un grande specchio molato ad altezza uomo, diviso in tre parti: nella parte centrale era stata inserita una toilette in legno laccato bianco con angoli smussati, mentre i due pannelli laterali erano in realtà il primo, una porta che conduceva in camera da letto, il secondo, un'anta di un mobile a muro. Per gli ambienti più sontuosi era prevista anche una luce a scomparsa, all'interno di ampie cornici in stucco e la presenza di lunghi tendaggi, che ricoprivano le finestre e le nicchie dei sanitari. Per gli altri ambienti di servizio quali la cucina e la camera della servitù, l'architetto tendeva a dare più spazio al primo ambiente piuttosto che al secondo. Nelle cucine non mancava quasi mai la presenza di una cappa aspiratrice e di piccoli anditi, ricavati nella parete magari sfruttando lo spazio ricavato dall'inclinazione dei tramezzi del bagno. Questi piccoli ripostigli erano il più delle volte divisi da un solaio intermedio per creare due ambiti: la parte inferiore era destinata agli oggetti di cucina e di servizio, la parte superiore invece, serviva come dispensa. Come pavimenti l'architetto preferiva inserire, soprattutto negli anni Trenta, il mosaico celeste con mattonelle a risvolto arcuato lungo i bordi per eliminare gli spigoli, ritenuti antigienici, oppure, nel secondo dopoguerra, piastrelle in maiolica di diversa fattura e forma. Le camere della governante non avevano né decori, né spazi né luce naturale adeguati alla loro comoda accoglienza⁷²⁵. Nel caso in cui l'immobile era una villa, anche il giardino veniva definito nei percorsi,

⁷²⁵ Soprattutto nella progettazione degli anni Trenta si ritrova questa caratteristica: le finestre delle camere della servitù sono spesso delle feritoie o sono piccole finestre rivolte verso il vano scala principale. Capitava anche spesso che mancava del tutto un varco verso l'esterno. Gli ambienti sono ampli il minimo necessario per inserire un letto, un comodino e forse una cassettiera. Anche i bagni ad essa riservati sono collocati il più delle volte vicino la cucina e all'esterno dei balconi ad essa limitrofi. Nella progettazione postbellica le cose non cambiarono di molto.

nelle aiuole e nelle attrezzature per esterno. In essi era ricorrente ritrovare pergolati in linea, regolari o ad arco, posti in punti scenografici o posizionati lungo il viale di accesso all'abitazione. Panchine sparse ed angoli di sosta venivano individuate durante il percorso di viali sinuosi, segnati da maioliche smaltate di verde o da muretti in mattone di cotto alternato a cippi bombati in cemento armato. Rari sono i casi in cui l'architetto progetta fontane decorative, mentre più ricorrenti sono i gazebi, realizzati in muratura ma il più delle volte in ferro, con forma emisferica a pianta circolare. Questi elementi esterni vennero eseguiti in diversa dimensione nel corso degli anni⁷²⁶.

L'attenzione progettuale che Avena dedica alle superfici esterne è segno di un particolare modo di concepire l'architettura. Fin dalle prime sue opere si ritrova infatti un'attenzione rivolta ad arricchire le facciate con pannelli di stucco o attraverso l'uso di specchiature modanate, segmenti ondulati e spigolosi, che creano giochi di superfici sfalsate secondo un disegno di spessore e forti vibrazioni chiaroscurali.

Così, la passione di Gino Avena per i movimenti curvi e le smussature, segni riconoscibili in tutte le sue opere, si accompagna ad altri tipi di fattori, quali ad esempio: l'attenzione per la superficie materica, l'abbinamento fra intonaco liscio e ruvido e l'accostamento fra i colori caldi dei rivestimenti in mattone e i toni freddi delle tinteggiature esterne. Caratteristiche peculiari dell'operato di Avena si ritrovano anche nelle finestre ad angolo, curve o spezzate, nei motivi seghettati di diversa ampiezza (a viale Michelangelo sono realizzati con l'intonaco, mentre in via Morghen sono espressi da speciali rivestimenti in cotto), nelle applicazioni in mosaico, soprattutto in prossimità delle finestrate di facciata e nell'uso di elementi in ferro lavorato e tubolare per le sue ringhiere. Questi motivi decorativi, particolarmente espressi nelle architetture degli anni Trenta e Quaranta del Novecento, saranno sempre più ridotti nelle opere successive. Nelle ville come nei palazzi, Avena seguirà, dagli anni Cinquanta in poi, un percorso di evoluzione progettuale orientato verso la semplificazione stilistica, tendente ad esaltare non più il movimento delle superfici del manufatto architettonico quanto la purezza e la linearità dei suoi volumi, quali ad esempio il cilindro o il prisma (si pensi al cinema a Sapri o l'Hotel Majestic) che vengono sempre più ripuliti

⁷²⁶ L'architetto progettò un piccolo gazebo all'interno del giardino di un appartamento al civico 193 di via Tasso. Si ricordano inoltre la struttura realizzata per Villa Beatrice a via Manzoni 141 ed il progetto per villa Cimino a Sperlonga (non realizzato – si veda la scheda).

da decorazioni complesse ed intonaci movimentati, per essere semplicemente tinteggiati di intonaco colorato o arricchiti da rivestimenti in mosaici o in maiolica. Le forme bombate ed aerodinamiche dei balconi degli anni precedenti divengono, più che nelle ville, in alcuni edifici per civile abitazione, più allungate, quasi ellittiche, ed acquistano una nuova forma, ancora una volta desunta dal simbolismo della nuove automobili americane e non⁷²⁷.

L'amore per Napoli, per il mare e per i colori della natura, lo portano ad omaggiare la sua città ed il suo splendido panorama non facendo mancare mai nelle sue realizzazioni, ampie balconate e terrazzi di copertura, arricchiti di pergolati e passaggi arcuati. Nella scelta dei rivestimenti esterni opterà il più delle volte per i colori dell'azzurro⁷²⁸ e del verde, inserendo maioliche variopinte e progettando volumi coperti da volte a botte o con cupole a scodella estradossate, richiamando così l'arte vietrese e l'architettura vernacolare caprese e sorrentina.

L'attenzione alla natura è sempre presente nell'architettura di Gino Avena, all'interno come all'esterno di essa, quasi a volerla avvolgere. Nelle sue opere si ritrovano spesso elementi quali i brises-soleil nei balconi, i percorsi fioriti, i giardini pensili, le fioriere o i luoghi di sosta protetti da pergole.

Anche all'ingresso degli androni, si trovano degli spazi riservati a piccole aiuole o fioriere che invitano all'ingresso o accompagnano l'utente a salire le scale di accesso ai pianerottoli ed agli appartamenti. La luce necessaria alla vita delle piante, collocate all'interno del fabbricato, era garantita dalla presenza di portoni in ferro e vetro o da una zona filtro libera, protetta da un cancello, che generava un dialogo con l'esterno e permetteva alle piante di godere di una luce solare non filtrata. Tra le numerose soluzioni adottate per la definizione spaziale degli androni, quella più singolare risultava quella progettata per il palazzo di via De Nardis n.11, oggi fortemente trasformato. Superato il portone d'ingresso, in ferro e vetro con riquadri segnati da motivi a doppio uncino, si accedeva ad un androne segnato da una rampa centrale che divideva lo spazio in due parti ben distinte.

⁷²⁷ Una serie di modelli automobilistici mettono a punto, sulla scia della Cisitalia, gradualmente una forma originale di carrozzeria a linea fluida, con fianchi piatti e griglia del radiatore orizzontale, destinata ad influenzare tutta la produzione del settore. È il caso di modelli come la Fiat 1100, le Alfa Romeo Giulietta e 1900, la Giulietta Sprint carrozzata da Pinin Farina e le sorelle maggiori Ferrari e Maserati. Cfr. G. Masobio, P. Portoghesi, *op. cit.*, pp. 143-148.

⁷²⁸ L'azzurro, abbinato al bianco, riveste principalmente le ringhiere esterne di molti edifici di carattere popolare realizzati dall'architetto nel dopoguerra.

Lateralmente alla scala erano poste due fioriere, interamente rivestite da tasselli in mosaico rosso. Parte delle pareti laterali e le alzate dei gradini erano ricoperti da piastrelle in litoceramica variopinte, che formavano in alternanza, un motivo a righe di colore rosso, bianco, verde, grigio e rosa. Il soffitto, leggermente inclinato come in una sala da cinema, risvoltava sul fondo con un ricciolo in stucco che nascondeva una luce a neon ed era interamente dipinto di rosso. Dello stesso colore erano i pannelli centrali che rivestivano le porte d'ingresso agli appartamenti e l'ascensore, così come di color porpora era il collante che legava le scaglie di marmo poste a mosaico del suo pavimento d'ingresso. Occorre dire dunque che l'atmosfera interna era alquanto eccentrica e giocosa. In conclusione si può affermare che nell'opera di Gino Avena si riversa la sua sensibilità, la cultura, il gusto per il grazioso e l'elegante e nell'insieme la sua passione per la vita⁷²⁹.

⁷²⁹ Tali aspetti si ritrovano espressi anche nella personalità e nell'operato dei figli Luciano e Marcello Avena.

Appendice

a. Profilo biografico

Luigi (Gino) Avena nasce a Napoli il 1 gennaio 1898, ultimo di cinque figli nati dal matrimonio di Adolfo con l'inglese Eugenia Humbely.

Gino, come i fratelli, ebbe fin da piccolo una cultura tecnica appresa sul campo grazie alla volontà e lungimiranza del padre Adolfo, che portava i figli con sé in cantiere e li faceva lavorare con gli operai. Lo stretto contatto con le maestranze gli sarà di fondamentale importanza, tanto da permettergli di acquisire in seguito una sicura e scrupolosa formazione professionale.

Chiamato alle armi in giovanissima età, entrò in Marina conseguendo il titolo di Sottoufficiale⁷³⁰ ed ottenne in seguito varie onorificenze e gradi⁷³¹. Si laureò in Ingegneria Civile il 16 novembre 1923 per poi specializzarsi in ingegneria navale, conseguendo il Diploma di Costruttore Navale di Prima Classe. Con la fondazione della Facoltà di Architettura, decise di dedicare altri due anni di studio per acquisire anche il titolo di architetto, che ottenne nel 1935. Il 23 giugno del 1924 sposa la baronessa Ada de Sarno Prignano di San Giorgio e dal loro matrimonio nacquero quattro figli: Luciana (1926-1928), Luciano (1929), Marcello (1931) e Gigliola (1934-2001).

Dal 1926 al 1940 collaborò con l'ing. Rodolfo Stoelker e con la sua impresa realizzò opere che, seppur prive di una forte connotazione architettonica, sono di considerevole valenza ingegneristica; gli altiforni dell'ILVA di Bagnoli ed il silurificio di Baia ne sono di esempio.

La forte vena creativa, unita ad un gusto elegante e poliedrico, lo spinse ben presto ad abbandonare il campo prettamente ingegneristico per dedicarsi interamente alla progettazione architettonica e alla produzione di palazzine e ville.

Le prime esperienze lavorative vengono intraprese seguendo le orme paterne, realizzando edifici per civile abitazione con una forte impronta neoecclettica, nella quale spiccano suggestioni e accostamenti del tutto personali al mondo classico, gotico e romanico. La profonda cultura e sensibilità, tramandatagli dal padre, condizionarono le sue opere non solo dal punto di vista stilistico ma anche dal punto di vista tecnico e strutturale. Dalla tradizione costruttiva Avena riprenderà l'utilizzo di materiali quali il ferro, il mattone, il vetro, mentre l'innovativo uso della malta cementizia, allora sempre più impiegata, lo spingerà a creare forme nuove ed ardite, dalle sagome a volte tondeggianti a volte spigolose, dalle superfici ruvide e di forte suggestione chiaroscurale. Fra le sue prime realizzazioni, la palazzina in via L. Sanfelice n. 3/b e quella di via Tasso n. 173/175 si possono considerare le più rappresentative: la prima offre un apparato decorativo con citazioni più esplicite

⁷³⁰Nel 1918 ottenne il titolo di Sottoufficiale in seguito ad un corso speciale presso la Direzione delle Costruzioni Navali della Spezia.

⁷³¹Nel 1936 acquisì il titolo di Capitano. Nel 1938 il Comando Superiore del Corpo Reale Equipaggi Marittimi gli conferì per titoli di studio e professionali, il grado di *Capo Cannoniere di Prima Classe L*, nei ruoli del congedo, in applicazione delle norme contenute nell'art. 44 del R.D.L. n. 2508 del 30.11.1936.

all'architettura inglese e gotica; la seconda, di volumetria compatta ed imponente, è segnata da decori che rimandano a forme classiche e romaniche in linea stilizzata. A partire dal 1936 fonda una personale ditta di costruzioni che tuttavia non troverà concreta attivazione.

Successivamente, collaborerà con alcune società costruttrici ed imprenditori privati fra cui si ricordano la I.M.E.P. e Lamaro e quelle gestite dagli ing. Fernandes, D'Auria e Cotronei. Per quest'ultimo, firma principalmente alcune significative realizzazioni, fra le quali si annovera il Palazzo *Panorama* (1939-48) a via A. Falcone n. 191, che propone, con i suoi balconi angolari, l'ingresso imponente e le decorazioni applicate in ceramica, una versione del tutto personale della rocca rinascimentale in chiave razionalista. Di poco antecedenti a quel periodo sono i palazzi di viale Michelangelo n. 48/50, di via Tasso n. 193 e di via Morghen n. 37, del 1935, tutti di particolare rilievo formale ed espressivo che richiamano il tema futurista della macchina e dell'aerodinamicità. Questi infatti testimoniano una fase di passaggio dello stile Avena che rinuncia al decorativismo storicistico per avvicinarsi maggiormente ad un linguaggio moderno, non privo di personali interpretazioni stilistiche. L'uso dei balconi semicircolari e l'alternanza fra fasce piene e ampie bucatore si uniscono a suggestioni mediterranee e pittoresche che portano il progettista ad arricchire le facciate con elementi autonomi quali il *brise-soleil*, il rivestimento in mattoncino o le ringhiere in tubolare, estrapolati da un repertorio tradizionale e ricomposti con sapienza artigiana.

La produzione alternativa di ville e palazzine offre un ulteriore contributo ed arricchisce questo tipo di repertorio decorativo scaturito da una forte autonomia inventiva. Opere quali *villa Pappone* (1935) a via Palizzi, *villa Stracca* (1938) e *villa Grimaldi* (1947), entrambe a via Manzoni, presentano, nell'insieme delle loro soluzioni formali ed architettoniche, una continua contaminazione tra la forte tradizione napoletana ed i nuovi elementi linguistici internazionali, che conferiscono alle forme valenza di movimento aerodinamico, linearità e slancio. Durante la Seconda Guerra Mondiale venne chiamato alla Censura telefonica al Palazzo dei Telefoni. Nel corso degli eventi bellici Avena si dedicherà alla scrittura di numerosi testi musicali fra cui si ricordano *T'aspetto 'nzuonno*, *Paraviso napoletano* e *Palommella 'e Capemonte*.

Negli anni successivi, ripresa l'attività edilizia, il suo nome si leggerà anche alla ristrutturazione e alla progettazione di sale cinematografiche e di negozi di lusso. Risale al 1948 la ricostruzione del teatro *Diana* dopo l'incendio che lo distrusse nel 1945 e la trasformazione in cinematografo del teatro *Augusteo* (1968). A questi interventi seguiranno altre interessanti realizzazioni, quali il Cinema *Arcobaleno* (1950), l'*Ariston* (1955), l'*Alcione* (1957), il *Fiamma* (1965), l'*Abadir* (1970), l'*Ambasciatori* (1970), e la *Casina dei Fiori* (1947 - oggi demolita) ed in Campania: il teatro *Garofalo* a Battipaglia (1946) ed il cineteatro *Ferrari* a Sapri (1948).

Si ricorda inoltre il suo contributo alla realizzazione della linea ferrata della Circumvesuviana: sue sono le stazioni di Meta di Sorrento e di Seiano, entrambe del 1947.

Le opere di un più maturo Avena sono più semplici dal punto di vista formale, ma non prive di alcuni segni inconfondibili e irrinunciabili del repertorio di sua produzione, quali ad esempio il ferro lavorato, la rotondità degli spigoli e gli intonaci ondulati. I decori, questa volta delicati e riecheggianti la natura nei colori e nelle forme, si uniscono a corpi volumetrici complessi e movimentati, spesso degradanti in sommità in modo da offrire, ai diversi piani, svariate tipologie di residenza privata. La palazzina a via Palizzi n.25 e quella a via Mario Fiore n. 14, offrono significativi esempi del nuovo stile di progettazione che fa ampio uso del mattone Klinker e del mosaico dai colori freddi.

La progettazione di negozi di lusso, quali la gioielleria *Gallotta* (1956) a Chiaia e locali alla moda, nonché la realizzazione dell'*Hotel Majestic* (1957-59), funge da corollario per un professionista stimato ed apprezzato da colleghi quali Armando D'Auria e Ferdinando Chiaromonte, ed il cui nome era divenuto simbolo di garanzia di qualità progettuale ed eleganza formale. Gli ultimi anni della sua vita vengono dedicati alla progettazione di appartamenti privati. Per l'alta borghesia napoletana realizzerà lussuose dimore e per loro progetterà innovative soluzioni distributive unite ad un arredo esclusivo e alla moda; in alcuni casi ancora legato ad uno storicismo neoeclettico di originale cromia e forma. La sua intensa attività di professionista verrà interrotta solo dalla morte, avvenuta il 28 luglio 1979. L'architetto riposa nella Congrega dei Verdi allo Spirito Santo, nel Cimitero Vecchio di Poggioreale.

Onorificenze:

Grande Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia (1939), ed in seguito, nel 1943, Commendatore.

Cavaliere Ufficiale dell'Ordine della Repubblica (1955).

Negli anni Cinquanta Avena diventa Vice Governatore italiano del *Lions International* americano, seguendo numerosi convegni tenuti in Florida. Nel 1958 acquisisce il titolo di Cavaliere di Gran Croce della Stella al Merito nell'Ordine di S. Giorgio di Antiochia, conferitagli dalla Real Casa Normanna d'Altavilla Sicilia – Napoli. A partire dal 1962 viene nominato Socio Fondatore del Circolo Canottieri di Napoli⁷³².

Diviene inoltre Consigliere Nazionale dell'Ordine degli Ingegneri per cinque anni per poi divenirne Senatore Nel 1973.

Direttore dell'Ufficio di Napoli dell'Impresa Stoelker (1926-40), Sindaco della Soc. Imprese stradali (SAIS Roma), Sindaco della Soc. Farina & Co. di Napoli, Sindaco della Soc. Igea di Napoli, Sindaco della Soc. Generale Tubi di Napoli.

Componente della Commissione del Piano Regolatore di Napoli e dell'Ordine Nazionale degli Ingegneri dal 1951.

⁷³²Attestato di nomina concessa dal Presidente del Circolo Canottieri, Francesco Merlino, in data 10 febbraio 1962.

b. Regesto

Opere realizzate a Napoli :

1. Via L. Sanfelice n. 3/b -1931
2. Via L. Sanfelice n. 14 a - 1933
3. Via F. Palizzi n. 40 - 1934
4. Via T. Tasso n. 173/175 -1934
5. Via T. Tasso n. 183 - 1934
6. Via T. Tasso n. 193 - 1934
7. Via G. Toma n. 6/c -1934
8. Via N. A. Porpora n. 19 - 1934
9. Via T. Tasso n. 203 - 1935
10. Via L. Sanfelice n. 26/28 - 1935
11. Viale Michelangelo n. 48/50 - 1935
12. Via R. Morghen n. 37 - 1935/37
13. Via L. Sanfelice n. 14 c - 1936
14. Via A. Falcone n. 403/b - 1936
15. Via A. Falcone n. 403/c - 1936
16. Via Traccia a Poggioreale n. 560 - Mulini Bizzarro - 1936
17. Via Montecalvario n. 16 - Teatro Nuovo - 1936
18. Strada privata della Gaiola - 1937
19. Via A. Falcone n. 403/a - 1937
20. Via A. Falcone n. 324 - villa Tucci - 1937
21. Via A. Falcone n. 306 - villa De Simone - 1937
22. Via A. Manzoni n. 126 - 1937
23. Via A. Manzoni n. 240 - villa Stracca - 1938
24. Via Giovenale n. 4 - Villa delle Ortensie - 1938
25. Via G. Carducci n. 6 - 1939
26. Via A. Mancini n. 20/b - 1939
27. Via D. Morelli n. 11 - night "La Conchiglia" - 1940
28. Via Catullo n. 10 - villa "Ritorno" - 1946
29. Via A. Manzoni n. 141 - villa Grimaldi -1947
30. Viale A. Dohrn - Cinema "Casina dei Fiori" - 1947
31. Via L. Giordano n. 64 - Teatro *Diana* - 1948
32. Via A. Falcone n. 191 (Palazzo Panorama) - 1948
33. Via F. Palizzi n. 121/123 - 1950
34. Via C. Carelli n. 13 - Cinema Arcobaleno - 1950
35. Via A. Vaccaro n.20 - 1951

36. Via A. D'Isernia n. 55 - 1951
37. Via M. Schipa n. 66 - 1951
38. Via T. Tasso n. 210 - 1951
39. Via G. Paisiello n. 33 - Cinema Abadir - 1952
40. Via M. Fiore n. 14 - 1953
41. Via G. Bonito n. 27 - 1954
42. Via C. De Nardis n. 11 - 1954
43. Piazza Duca d'Aosta n. 263 - Teatro Augusteo - 1954
44. Via R. Morghen n. 33/35 - Cinema *Edera* (*Ariston*) - 1955
45. Via F. De Mura n. 15 - Cinema Colibrì - 1955
46. Via C. De Nardis n. 73 - 1956
47. Via Chiaia n. 139 - gioielleria Gallotta - 1956
48. Via Roma n. 261 - Negozio De Luca - 1956
49. Via F. Lomonaco n. 3 - Cinema Alcione - 1957
50. Largo vasto a Chiaia n. 68- Hotel Majestic - 1957/59
51. Via T. L. Caro n. 20 - villa "il Tempio" - 1959
52. Via C. Poerio n. 46 - Cinema Fiamma - 1965
53. Via F. Crispi n. 33 - Cinema Ambasciatori - 1970

Opere realizzate in Campania:

54. Casa del fascio - via Lungolago n. 10, Bacoli - 1938
55. Cine-Teatro "Garofalo" - via G. Mazzini n. 5/7, Battipaglia - 1946
56. Stazione Circumvesuviana di Seiano (Vico Equense) -1947
57. Stazione Circumvesuviana di Meta di Sorrento - 1947
58. Cine-Teatro "Ferrari" - p.zza Regina Elena n. 25, Sapri - 1948
59. Gazebo per Villa Cimmino - Sperlonga - 1955
60. Villa Lo Schiavo - Pineta di Monteargento n. 77, Scauri - 1957/59

c. Schede:

Gino Avena

Edificio residenziale

1931

Via L. Sanfelice n. 3/b, Napoli



L'opera può essere ritenuta tra le prime di Gino Avena a Napoli. In essa si legge chiaramente l'ispirazione all'impronta progettuale paterna per l'eclettismo che la distingue. Sulla simmetrica pianta rettangolare, con due corpi sporgenti nella parte retrostante, si eleva per quattro livelli la facciata anch'essa simmetrica che, nonostante il linearismo della volumetria, si presenta varia ed articolata, grazie alla composizione delle decorazioni e della plastica minore che si differenzia tra l'altro, per ogni piano: dai primi due eretti su un basamento piuttosto lineare, si sviluppa un terzo, dalle aperture arcuate, ricordato ai precedenti con una imponente modanatura che, oltre a circoscrivere le aperture del secondo livello, rimarca gli angoli del fabbricato e si ricollega ai *bow-windows* angolari di unione ai corpi avanzati. L'ultimo livello è caratterizzato da finestre a bifora, da cornici e decori neoromanici, da finestre angolari di raccordo con colonnine tortili. L'opera nella sua complessità sebbene assuma una gradevole conformazione, risulta essere lontana da un linguaggio architettonico autonomo.

Fonti archivistiche:

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.592/30

Primo prospetto della facciata, sc. 1:100, china su carta;

Veduta prospettica del secondo progetto di facciata, china su carta;

planimetria piano terra e piano tipo, sc.1:100, copia su carta.

Bibliografia:

G. Alisio, *Il Vomero*, Electa Napoli, ivi 1987, pp. 72- 106;

C. De Falco, *Architettura degli anni Trenta in Egitto*, in A. Gambardella (a cura di), *Dal Barocco al razionalismo. Studi di architettura*, E.S.I., Napoli 1996, nota p. 124;

A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli: il noto e l'inedito*, E.S.I., Napoli 1998, p. 93;

C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi 1999 pp. 56, 215, 216;

A. La Gala, *Le strade del Vomero*, Ed. Guida, Napoli 2006, p.120, 121.

Gino Avena

Edificio residenziale

1934

Via N. A. Porpora n. 19, Napoli



Realizzato dall'Impresa costruttrice C.E.N.S.A., l'edificio fino agli anni '40 risultava l'unico costruito a via Porpora ed era chiamato dagli abitanti della zona "il Rex", perché la sua imponenza ricordava l'allora famoso transatlantico. Nel tempo è stato spogliato di alcuni suoi elementi decorativi originari che lo rendevano ancor più sontuoso e ricco di come appare attualmente. Gli stessi colori di facciata, che proponevano un elegante binomio di rosso mattone carico per gli intonaci a sbalzo e quelli di cornice e bianco panna per quelli lisci, sono stati oggi modificati con quelli più comuni del giallo ambra e castagno.

Il suo carattere rappresentativo è evidenziato dal contrasto fra le linee spezzate e spigolose dei balconi aggettanti e la rotondità sia delle finestre d'angolo sia della nicchia, che raccoglie le lineari balconate centrali. Le finestre ed i finestroni sono marcati da cornici laterali a sbalzo che ne amplificano la percezione mentre un interessante rivestimento *a dentello* ricopre interamente i fronti dei primi piani per alternarsi con l'intonaco liscio per poi sfumare in sommità, offrendo un ulteriore effetto di movimento su tutte le sue facciate.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.431/33

Prospetto del primo progetto, sc. 1:100, china su carta;

pianta piano tipo del primo progetto, sc. 1:100, china su carta;

planimetria quinto piano del secondo progetto, sc.1:200, copia su carta.

Bibliografia:

A. La Gala, *Il Vomero e l'Arenella*, Ed. Guida, Napoli 2000, p. 259.

Gino Avena

Palazzina

1935

Via F. Palizzi n. 28, Napoli



L'edificio, voluto dal Comm. Alfredo Pappone sul suolo che un tempo apparteneva a Villa Haass, è composto da un corpo di fabbrica prospiciente a via F. Palizzi e da un giardino retrostante, che lo collega a via L. Sanfelice tramite una sinuosa e pittoresca scalinata a tre livelli, alternata a terrazzamenti e piccoli spazi angolari con sedute di riposo. La volumetria della palazzina appare invece con linee articolate e spezzate. Essa si sviluppa su tre piani secondo un criterio simmetrico e speculare che offre però interessanti giochi di contrasto sui suoi fronti: le sporgenze e le rientranze degli intonaci, l'alternanza fra superfici ruvide e lisce e lo svuotamento degli angoli si uniscono alla singolare presenza di aperture ad oblò e di finestrate con motivi a riquadri, tipici elementi del repertorio Avena. L'originale disegno delle ringhiere, composto da fasce orizzontali in ferro di diversa ampiezza alternate a quadrelli verticali e a placche metalliche, conferisce maggior carattere ai balconi e alla scala a chiocciola posta sul fronte laterale. La linearità di disegno del prospetto posteriore viene invece spezzata, da un lato, da un'ampia fascia d'angolo, su cui poggia una scala coperta, il cui intonaco frastagliato e slanciato esalta lo spigolo con la sua sproporzionata altezza, dall'altro, da un balcone la cui sagoma irregolare offre uno spigolo di risvolto particolarmente enunciato verso l'esterno.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.: 422/32 - 422bis/32 - 12/35

Planimetria piano terra sc. 1:200, copia eliografica.

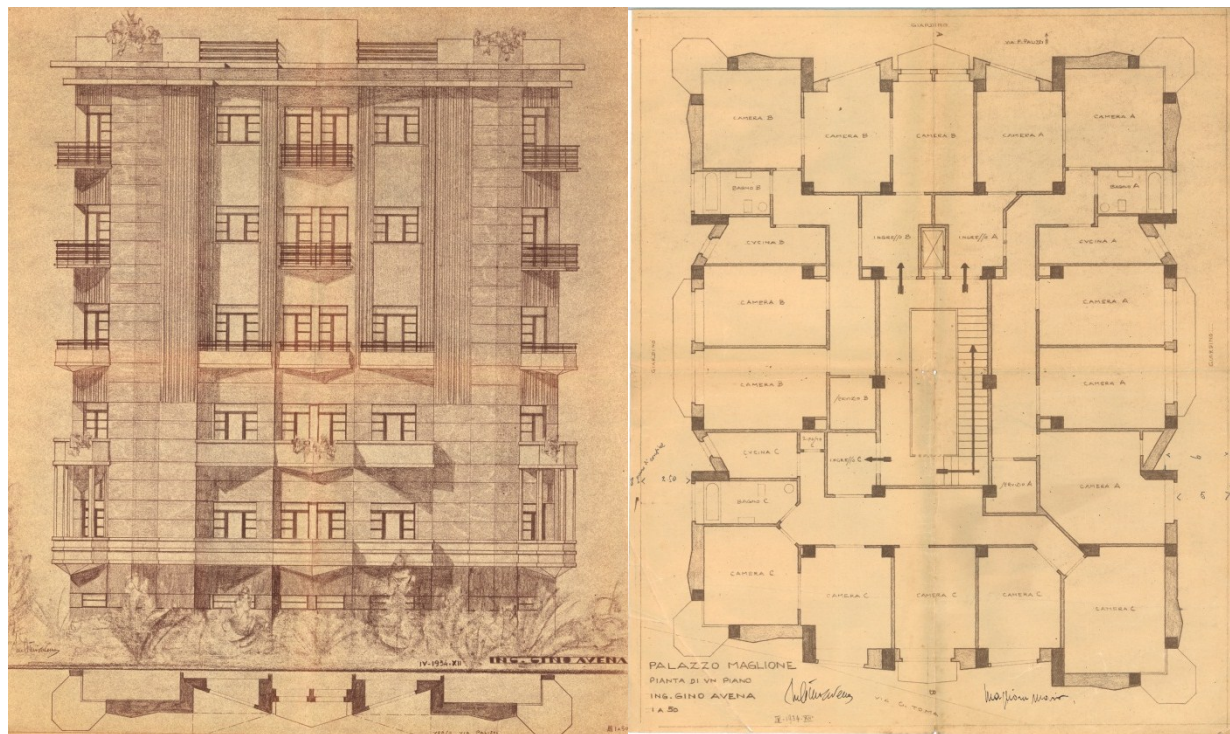
Gino Avena

Edificio residenziale

1934

Via G. Toma n. 6c, Napoli

(non realizzato)



Lo stabile, voluto da Mario Maglione, doveva sorgere su di un suolo acquistato dai sig.ri Ficca. Il corpo di fabbrica, prospettante su via F. Palizzi, ricadeva su un terreno scosceso ma molto panoramico e doveva aprire il suo ingresso principale sul tratto finale di via Toma. Per questo impresario Avena realizzerà un progetto avveniristico tanto nelle forme quanto nella pianta. Era previsto infatti un edificio alto cinque piani, sviluppato secondo un criterio simmetrico e speculare e giocato da interessanti movimenti di facciata: le sporgenze e le rientranze degli intonaci, l'alternanza fra superfici ruvide e lisce e lo smussamento degli angoli, si uniscono alla singolare presenza di balconi dalla forma ottagonale e triangolare e di finestre con motivi a riquadri, tipici elementi del repertorio Avena. Lo sperone centrale, costituito dall'unione di un piccolo balcone appuntito con due laterali sporgenti di forma triangolare, stravolge completamente il criterio compositivo della facciata tradizionale creando, nel movimento della superficie prospettica, un dialogo dinamico con il panorama circostante. Su ogni livello dovevano aprirsi tre ampi appartamenti con cinque vani ed accessori. Il progetto di Avena, economicamente troppo impegnativo, venne alla fine totalmente stravolto e realizzato dall'impresa secondo forme più semplici.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.: 242/34 - 351/35

Prospetto, pianta piano tipo e sezione sc. 1:50, copia eliografica.

Gino Avena

Edificio residenziale

1934-35

via T. Tasso n. 193, Napoli



L'edificio, realizzato dall'impresa dell'ing. Tommaso Cotronei, si caratterizza sul fronte principale per l'alta fascia basamentale, che media il ripido dislivello e culmina con un vero e proprio giardino pensile.

Il Prospetto principale, sinuoso e movimentato, è segnato da un corpo centrale bianco che contiene l'ingresso e le logge superiori, traforate da leggeri brises-soleil in cemento. Due robuste ed aggettanti nervature avvolgono e costituiscono il centro visivo della facciata in tutt'altezza. Al corpo centrale si accostano lateralmente due volumi poligonali più bassi, scanditi anch'essi da fasce verticali angolari e scanalate, che danno profondità e spessore. Sul retro invece, una serie di terrazzamenti articolano il profilo della collina e si raccordano alle unità di abitazione tramite ponti a sbalzo. Di contenute dimensioni, l'edificio mostra con i suoi elementi decorativi, chiari effetti di contrasto tra gli intenti di slancio verticale e le scansioni orizzontali delle sue decorazioni e dei suoi frontalini. La plasticità degli elementi architettonici, quali i balconi semicircolari, le ringhiere in ferro lavorato, la sinuosità del corpo volumetrico centrale ed il tono enfatico della *macchina* decorativa centrale, offrono un'ulteriore contributo decorativo, di sensibilità espressionista e ritrovabile in altre opere dello stesso autore. Anche all'interno, l'articolazione degli spazi comuni offre un repertorio originale di forme e di colori, giocato con elementi linguistici in gran parte ancora intatti.

Bibliografia:

AA.VV., *L'architettura del quotidiano 1930/40*, Ed Carte Segrete, Roma 1990, pp. 128, 165;

P. Belfiore - B. Gravagnuolo, *Napoli Architettura e urbanistica del Novecento*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1994, p. 184, 185;

A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, E.S.I., Napoli 1998, p. 103;

C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi 1999, p. 100, 101.

Gino Avena

Edificio residenziale

1934

via T. Tasso n. 183, Napoli



L'impresa Cotroneiese seguì, per conto della I.M.E.P., questo edificio al civico 183, di quattro piani, su di un lotto posto in un tratto iniziale di via Tasso. Di volumetria regolare, lo stabile aveva un fronte principale parallelo alla via, mentre quello posteriore era quasi addossato al muro di sostegno dei sovrastanti terreni di via Aniello Falcone. La costruzione, dovendo assecondare il dislivello stradale, poggia ad incastro su di un alto basamento occupato, al livello stradale, da dei box auto (in origine non esistenti) e, superiormente, da dei giardini pensili di esclusivo godimento privato. La regolarità delle sue forme volumetriche e la simmetria dell'impostazione progettuale, venne arricchita dall'apparato decorativo di Avena, sia esternamente sia internamente, negli spazi comuni. La superficie della facciata è trattata con frontalini avvolgenti e con un'alternanza di elementi a dentello, accostati verticalmente ed orizzontalmente intorno alle sue bucatore frontali. Gli angoli presentano invece ampi balconi smussati, sorretti da due grandi mensole scanalate. Il movimento sporgente di queste applicazioni geometriche, oggi mitigato da un intonaco omogeneo bianco, era valorizzato in origine anche da forti contrasti di colore: si ritrovava infatti il verde per le campiture lisce, il grigio perla per le fasce scanalate ed il nero per i frontalini delle finestre. Degno di nota all'interno del vano scala, è il disegno chiaroscurale dell'intradosso della scala ed il motivo, tutto Déco, delle porte d'ingresso agli appartamenti, inglobate in una cornice arcuata che contiene al centro anche l'appliche del pianerottolo. Gli appartamenti, due per piano, presentano vani dislocati intorno ad un corridoio centrale secondo una distribuzione interna di tipo tradizionale.

Gino Avena

Edificio residenziale

1934-35

Via T. Tasso n. 173/175, Napoli



L'edificio, voluto da Mario Maglione, è situato su una curva del tratto iniziale della panoramica via Tasso e fa parte di quelle opere nelle quali il contributo maggiore dell'architetto è dato dalla capacità di saper arricchire i fronti con elementi linguistici e modanature decorative posti a contrasto. Il progetto, redatto in un primo momento dall'ingegnere Francesco Baldino nel 1931, viene in parte modificato da Avena il quale lascia inalterati l'articolata planimetria e la distribuzione delle bucaure per ridisegnarne i fronti con un ricco repertorio di citazioni storicistiche che risentono ancora del lessico eclettico ereditato dal padre Adolfo. Se infatti il corpo basamentale presenta motivi che si ispirano principalmente all'architettura classica (le lesene doriche poste ai lati del portone d'ingresso), i piani alti offrono un contributo tutto personale all'architettura romanica, riscontrabile nei motivi arcuati delle finestre superiori, nei balconi semicircolari a mensole scanalate e nei pilastrini prismatici posti in sommità del coronamento. Costruito in muratura di tufo secondo la tradizione costruttiva napoletana, il palazzo è caratterizzato da una forte compattezza strutturale che lo fa assomigliare ad una roccaforte medievale e segna il passaggio dal lessico eclettico al mediterraneo razionalismo presente nelle sue opere successive.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.519/31

Francesco Baldino, prospetto, sc.1:100, copia eliografica;

Secondo Prospetto, sc.1:100, copia eliografica.

Bibliografia:

C. De Falco, *Architettura degli anni Trenta in Egitto*, in A. Gambardella (a cura di), *Dal Barocco al razionalismo. Studi di architettura*, E.S.I., Napoli 1996, nota p. 124;

M. Savorra, *Edificio residenziale in via Tasso*, in AA. VV. *Napoli Maggio dei monumenti, il Liberty ed il Novecento*, Napoli 1997;

A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, E.S.I., Napoli 1998, p. 103;

C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli tra le due guerre*, Electa Napoli, ivi 1999, pp. 224, 227.

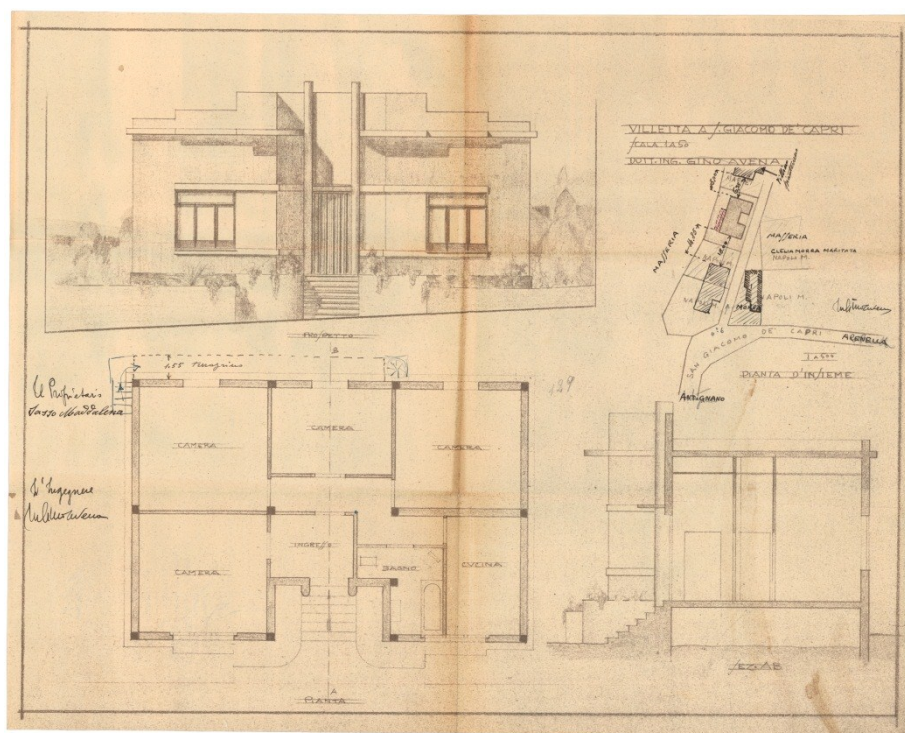
Gino Avena

Villetta monofamiliare

1935

Via S. Giacomo de Capri n. 6, Napoli

(demolita)



L'edificio si inseriva all'interno di un piccolo parco composto da quattro villini da realizzare, a partire dal 1933, su di un suolo di proprietà di Mattia Napoli. Per questa villetta monofamiliare, ad un sol livello e di proprietà della sig.ra Maddalena Sasso, Avena realizza nel 1935 una variante al progetto originario. Nonostante la facilità del tema, l'architetto decide di progettare una struttura che concentri, nelle minute dimensioni e nei suoi elementi architettonici, tutte le caratteristiche di un edificio moderno. Su una superficie piuttosto regolare, a struttura mista in mattoni di tufo e intelaiatura di cemento, Avena imposta una pianta razionale e semplice, formata da un ampio ingresso, quattro vani e due servizi. La sua concentrazione sembra però focalizzarsi sul prospetto, dove appaiono più vividi i riferimenti allo stile Dèco. L'elemento gradonato in prospetto, che cresce all'avvicinarsi del portone d'ingresso, viene riproposto ortogonalmente in forma ribaltata per la definizione del cornicione di copertura e dell'aiuola sottostante. La forma del cornicione, spezzata e, allo stesso tempo, arrotondata nel risvolto centrale, definisce in modo enfatico, insieme ai pilastri sporgenti posti nella rientranza principale, il tema formale della *macchina*, in questo caso riferita all'aeroplano. I frontalini delle ampie finestre, poste nei corpi laterali, fanno da contrappunto allo slancio verticale dei due pilastri bombati dell'ingresso principale.

La sua interpretazione del moderno risulta così scenografica ed anticipa di gran lunga le forme più artificiose dell'architettura Dèco presente lungo la costa di Miami Beach in Florida.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.302/35

Tavola unica: pianta, prospetto e sezione, sc. 1:50, copia eliografica.

Gino Avena

Edificio residenziale

1935-37

Via R. Morghen n. 37, Napoli



In questo edificio si fondono gli elementi linguistici dell'architettura razionalista con il gusto decorativo e poetico dell'architetto. L'uso di materiali quali il mattoncino a vista ed il ferro tubolare, la presenza di *brise-soleil* in cemento e di balconi dalla sagoma semicircolare, ricorrenti nella produzione di quegli anni, vengono in quest'opera reinterpretati secondo originali combinazioni volumetriche. La presenza del vetrocemento e del ferro lavorato, si uniscono alla solidità delle superfici per dare alla facciata principale un contributo di maggiore leggerezza. Una lesena centrale, funge da asse di simmetria per tutto il prospetto rivolto su via Morghen e ad essa si affiancano due nervature rivestite di intonaco che serrano i balconi semicircolari centrali e definiscono un corpo mediano indipendente. Ai lati invece, l'orizzontalità dei balconi ricurvi dilatano e smaterializzano il prospetto, già svuotato dalla presenza di finestre angolari. La collocazione laterale dell'ingresso principale consente maggiore libertà di composizione architettonica in facciata, libera da vincoli di passaggio e di condizionamenti distributivi.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.576/35

Prospetto, sc. 1:50, matita su cartoncino;

pianta piano tipo, sc. 1:50, matita su cartoncino;

foto della veduta prospettica.

Bibliografia:

AA.VV. *L'architettura del quotidiano 1930/40*, Ed Carte Segrete, Roma 1990, pp.54, 148;

P. Belfiore - B. Gravagnuolo, *Napoli Architettura e urbanistica del Novecento*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 196, 197;

C. De Falco, *Architettura degli anni Trenta in Egitto*, in A. Gambardella (a cura di), *Dal Barocco al razionalismo. Studi di architettura*, E.S.I., Napoli 1996, nota p. 124;

A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, E.S.I., Napoli 1998, p.108;

C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi 1999, pp. 56,99,100,176,232;

S. Stenti, *Napoli Guida e dintorni, itinerari di architettura moderna*, Ed. Clean, Napoli 2010, pp. 185-186.

Gino Avena

Edificio residenziale

1935

Viale Michelangelo n. 48/50, Napoli



L'edificio in passato è stato più volte attribuito a Ferdinando Chiaromonte. Oggi, alla luce dei nuovi ritrovamenti documentari, si può riconoscere in esso l'impronta della mano di Gino Avena. Elementi quali: l'uso di ringhiere con semplici tubolari sagomati, l'inserimento di finestre angolari e la combinazione dell'intonaco scanalato con quello liscio, si uniscono al disegno curvilineo della facciata principale ed al mattoncino rosso a vista per la fascia basamentale, per risalire alle modalità di progettazione dello stesso. Di dimensioni relativamente ampie, l'edificio fu progettato dall'ing. Armando d'Auria e finanziato da Roberto Fernandes nel 1935. Solo in un successivo momento si inserirà Avena per ritoccarne la sagoma troppo rigida ed i fronti troppo piatti. Il risultato è un'opera che spicca per la sua qualità architettonica e per la ricchezza del repertorio delle soluzioni linguistiche: singolare risulta essere l'opposto movimento centripeto e centrifugo dei balconi interni ed esterni, la loro forma "a nastro" alternata a quella semicircolare, fino alla vivacità degli accostamenti cromatici del bianco, grigio e verde. Il maggiore interesse però risiede nell'equilibrio compositivo, incentrato su una piegatura d'angolo dell'asse di simmetria, una sorta di sperone, che inizia a sbalzo in modo crescente e tende a dividere il palazzo in due unità a sé, risolvendo così in maniera ideale la volontà di inserire due ingressi e due scale distinte.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.580/35

Pianta, prospetto e sezione, sc. 1:100, china su carta;

Secondo prospetto, sc. 1:100, matita su carta.

Bibliografia:

AA.VV. *L'architettura del quotidiano 1930/40*, Ed Carte Segrete, Roma 1990, pp.56, 149;

P. Belfiore - B. Gravagnuolo, *Napoli Architettura e urbanistica del Novecento*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1994, p. 203, 204;

S. Stenti, *Napoli Guida-14 itinerari di architettura moderna*, Ed. Clean, Napoli 1998, p.143,144;

A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, E.S.I., Napoli 1998, p.127;

A. Di Luggo – A. Castagnaro, *Ferdinando Chiaromonte – disegni opere e progetti*, Ed. Officina, Roma 2008, nota a p. 69.

Gino Avena

Villa Bianca

1936

Via A. Falcone n. 306, Napoli

(attribuito)



Attualmente di proprietà dell'ing. De Simone, la villa era in origine di proprietà del sig. Giuseppe Cimino. Una prima ipotesi progettuale venne eseguita dall'ing. Umberto Zeni per poi essere nuovamente modificata, secondo le fattezze attuali, dal disegno dell'ing. Alfredo Reichenbak. Non è chiaro dunque quale sia stato l'intervento eseguito da Avena in questa costruzione. Si può solo immaginare, dall'osservazione del suo apparato decorativo interno, che abbia contribuito a seguire i lavori di costruzione per conto del collega ingegnere, apportandovi alcune migliorie interne ed esterne. L'edificio, circondato da un giardino pertinenziale, si articola su due piani, un tempo collegati da una scala interna, oggi resi autonomi da due ingressi indipendenti.

Dal punto di vista planimetrico, esso era composto da un piano rialzato con gli ambienti di rappresentanza e della servitù e da un primo piano dove erano collocate le camere private. Nei prospetti la villetta presenta alcuni elementi tipici anche del repertorio dell'architetto ovvero finestre d'angolo, balconi ricurvi con ringhiere in tubolare e spigoli smussati. Un piccolo bassorilievo circolare, posto in sommità, rappresenta una singolarità decorativa che valorizza l'asimmetria dell'insieme.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.131/35

Piante, prospetto e sezione del primo progetto, sc. 1:100, china su carta;

Piante di variante, sc. 1:100, china su carta;

Prospetto e sezione di variante, sc. 1:100, china su carta.

Gino Avena

Mulini Bizzarro

1936

Via Traccia a Poggioreale, n. 560 , Napoli



L'edificio in tufo, già esistente ed adibito a pastificio, venne acquistato nel 1931 da Francesco Bizzarro dalla famiglia Sabino per farne la terza sede di produzione della propria pasta.

Situato nella parte settentrionale di via Traccia a Poggioreale, lo stabile, che dal punto di vista strutturale e distributivo non risentiva di particolari modifiche, fu rimodernato solo negli impianti e nella lunga facciata secondo il moderno disegno commissionato ad Avena. L'architetto prevede per il corpo centrale una lunga facciata rivestita in cotto, suddivisa in più campate da un ordine gigante di paraste e caratterizzata da un profilo superiore a gradoni, che rimanda, per il particolare disegno, alle coperture di alcuni edifici realizzati a Lione da Tony Garnier.

L'ampio cornicione superiore, inquadrava il nome dell'azienda e contribuiva a dare a tutto il prospetto maggiore slancio verticale. Il corpo laterale ad esso affiancato era invece ritmato dalle sole cornici e dai davanzali sporgenti delle numerose finestrate. L'impianto, a corte centrale aperta, era suddiviso in due parti ben distinte: i locali prospettanti via Traccia erano adibiti a pastificio, mentre quelli posteriori a mulino. L'edificio fu bombardato e semidistrutto durante la Seconda Guerra Mondiale dalle escursioni aeree inglesi. Ricostruito nel 1945, il mulino riprese la produzione di pasta fino al 1970 quando fu definitivamente chiuso. Attualmente lo stabile è adibito a condominio. In quest'opera, il plasticismo del cemento armato, applicato per modellare le aperture, i cornicioni e gli esagoni ciechi sottoposti alle finestrate (oggi scomparse), dà vita a forme spezzate e tridimensionali di gusto Déco, molto simili a quelle utilizzate dal fratello Mario quando, nel 1933, realizzò la *Casa dell'Automobile Fiat* ad Alessandria d'Egitto.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.344/76 (variante)

planimetria piano terra e superiori, sc. 1:200, copia su carta.

Archivio privato Bizzarro:

planimetria catastale, piano terra e superiori, sc. 1:200, copia su carta.

Archivio privato Avena:

foto veduta prospettica.

Gino Avena

Villino

1936

Via A. Falcone n. 403/c, Napoli



Questa palazzina è la prima di un complesso di villette progettate da Avena e realizzate dall'impresa dell'ing. Tommaso Cotronei. Essa risulta apparentemente la più semplice delle tre realizzate nel parco sottoposto a via A. Falcone. In realtà una varietà di accorgimenti formali posti a contrasto definiscono maggiore movimento alle sue superfici ed ai volumi, offrendo soluzioni stilistiche che si ripetono, in diversa misura, in molte altre opere progettate in seguito dall'architetto. L'accostamento di colori caldi e freddi rileva ad esempio la differenza fra le superfici lisce con quelle ruvide, quest'ultime valorizzate da un intonaco sagomato a finto mattone che rimarca sia i balconi di facciata sia l'intradosso del cornicione di coronamento. Il corpo centrale è svuotato alla base dalla presenza del portone d'accesso mentre in sommità è segnato da lesene che, inquadrando le finestre centrali, scandiscono lo spazio ed offrono alla facciata un certo slancio verticale. In opposizione a quest'effetto, la sagoma aerodinamica dei balconi ricurvi, unita alla loro diversa ampiezza, maggiore nel piano inferiore rispetto a quella del piano superiore, definiscono una marcata orizzontalità e imponenza. Le logge rientranti semi arcuate offrono doppia funzione: movimento di facciata e svuotamento delle superfici, creando con il riverbero interessanti giochi di luce ed ombra.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.434/36

Pianta del piano terra e primo piano, sc. 1:100, copia eliografica;

Prospetto, sc.1:100, copia eliografica.

Gino Avena

Villino

1936

Via A. Falcone n. 403/b, Napoli



Questo piccolo villino è il secondo costruito fra via T. Tasso e via A. Falcone. Da quest'ultima strada parte la rampa di accesso all'abitazione. Gli elementi che caratterizzano maggiormente l'edificio sono la marcata rotondità delle sue parti architettoniche quali i cornicioni, i balconi, le scale ecc. ed il trattamento di parte delle sue superfici con l'intonaco scanalato, entrambi facenti parte del repertorio formale dell'architetto. La presenza angolare di corpi semicilindrici a sbalzo, interpretazione razionalista del *bow-window* inglese o personale citazione alle garitte e colombaie presenti nella tipologia delle case coloniche, definisce un gioco ottico di forme, concave nel livello superiore e finto convesse in quello inferiore.

Nel complesso, l'edificio esprime la tipologia di villetta residenziale proposta spesso nelle riviste di architettura quali *La Casa Bellae Domus* cercando però una mediazione fra le soluzioni più mediterranee desunte da Libera e le personali reminiscenze *liberty* e vernacolari, riscontrabili principalmente nell'accostamento delle torrette angolari con i balconi a nastro e nel trattamento materico e cromatico delle superfici.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.434/36

Pianta del piano terra e primo piano, sc. 1:100, copia eliografica;

Prospetto, sc.1:100, copia eliografica.

Bibliografia:

AA.VV., *L'architettura del quotidiano 1930/40*, Ed Carte Segrete, Roma 1990, p.89, 157;

P. Belfiore - B. Gravagnuolo, *Napoli Architettura e urbanistica del Novecento*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1994, p. 197, 198;

A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, E.S.I., Napoli 1998, p.121;

C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi 1999, p. 100.

Gino Avena

Villino

1937

Via A. Falcone n. 403/a, Napoli



La terza palazzina appartenente al parco posto al di sotto del livello di via A. Falcone, è composta da due appartamenti indipendenti il cui accesso è rivolto sia sul fronte principale sia è dato da due ingressi autonomi situati ai lati del fabbricato. L'autonomia dei due nuclei abitativi viene evidenziata dalla diversa sagoma dei bow-windows laterali che offrono al prospetto principale un contrasto di forme e, al tempo stesso, originalità di movimento. Alle linee spezzate e ricurve di questi corpi aggettanti, si aggiunge la dicotomia fra la leggerezza degli elementi smaterializzati quali i balconi sagomati e l'aggettante cornicione di coronamento con il più concreto e materico rivestimento in cotto che si alterna all'intonaco per creare binomi caldi di colore. Il pergolato in cemento che cinge e protegge l'ampio finestrone del piano superiore può ritenersi una personale citazione alla coeva architettura razionalista nazionale, già individuabile nelle opere di Del Debbio, di Lancia e Ponti. I balconi, il pergolato, le logge e la presenza del verde con elementi di seduta e nicchie rappresentano ulteriori elementi imprescindibili e caratterizzanti il gusto dell'architetto, personali reminiscenze liberty e vernacolari ed offrono un maggiore contributo pittoresco all'opera.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.367/37

Prospetto, sc.1:100, copia eliografica.

Gino Avena

Edificio residenziale

1937

Via A. Manzoni n. 126, Napoli



La palazzina, realizzata in muratura portante, fu progettata dall'ing. Carlo Piegari per il sig. Ettore Cestaro con il contributo di Avena per quanto riguarda la sistemazione della sua facciata esterna. L'edificio era composto in origine da un pianterreno ad uso deposito e da tre livelli superiori aventi ognuno un unico appartamento per piano. Per questa costruzione Avena riutilizza un tema già adottato con successo per l'edificio di via Morghen adeguandolo su un fronte che però risultava più ampio e caratterizzato anche da un profilo ricurvo. La coppia di nervature venne dunque riproposta per dare al prospetto un punto di vista focale, per definire un corpo a sé, già valorizzato da balconi semi curvi e da una lesena circolare centrale, in seguito non realizzata. Nel prospetto erano previsti anche un rivestimento a mosaico, posto all'interno dei quattro costoloni verticali e nei riquadri affiancati alle finestre del lato arcuato, nonché degli interessanti pergolati in ferro, applicati su alcuni balconi e in sommità della copertura. Alcune soluzioni formali quali l'oblò, le ringhiere in tubolare e i balconcini circolari, unite ai colori tenui del bianco e del celeste, rimandano ancora ad una architettura di tipo coloniale e marino.

Un anno dopo la licenza fu chiesta l'autorizzazione di sopraelevare lo stabile di un piano ed un anno dopo ancora quella per realizzare dei vani aggiuntivi sul lato posteriore. Nonostante l'edificio si mostri attualmente privo di quella ricchezza di particolari previsti nell'impostazione originaria, il suo aspetto consente ancora di poter riconoscere l'impronta progettuale dell'architetto.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.: 489/37 - 231/38 -244/39

pianta piano terra e piano tipo, sc. 1:100, copia eliografica;

foto del prospetto e della sopraelevazione;

prospetto laterale con ampliamento, sc. 1:100, copia eliografica.

Gino Avena

“ Villa Tucci”

1937

Via A. Falcone n. 324, Napoli



Avena ridisegna il prospetto di questo edificio il cui progetto, in origine, venne eseguito dall'ing. Mario Cerchione per i fratelli Aniello e Domenico Tucci. La facciata principale presenta un allungato sistema di cordoni verticali in mattoni che serrano lateralmente parte delle bucatore, lasciando al corpo centrale un'ampia campitura libera. L'edificio poggia su un alto avancorpo a terrazzo, semplicemente intonacato, alla cui base si aprono due vani un tempo adibiti a garage. Una doppia rampa di accesso, di gusto baroccheggianti, conduce al portone d'ingresso, oltre al quale si aprono due distinte scale che conducono agli appartamenti superiori. I volumi laterali, arrotondati alle estremità, hanno funzione di quinta ed accentuano un aspetto d'insieme fortemente simmetrico. L'impostazione quasi razionalista è tradita dall'insieme dei suoi elementi morbidi, che conferiscono una valenza di movimento, e quindi anti-statica, all'edificio.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.311/37

Pianta piano terra, primo e secondo piano, sc 1:100, china su lucido;

Primo prospetto sc.1:100, china su lucido.

Archivio privato Avena:

Fotografia d'insieme.

Bibliografia:

G. Alisio, *Il Vomero*, Electa Napoli, ivi 1987, p. 101.

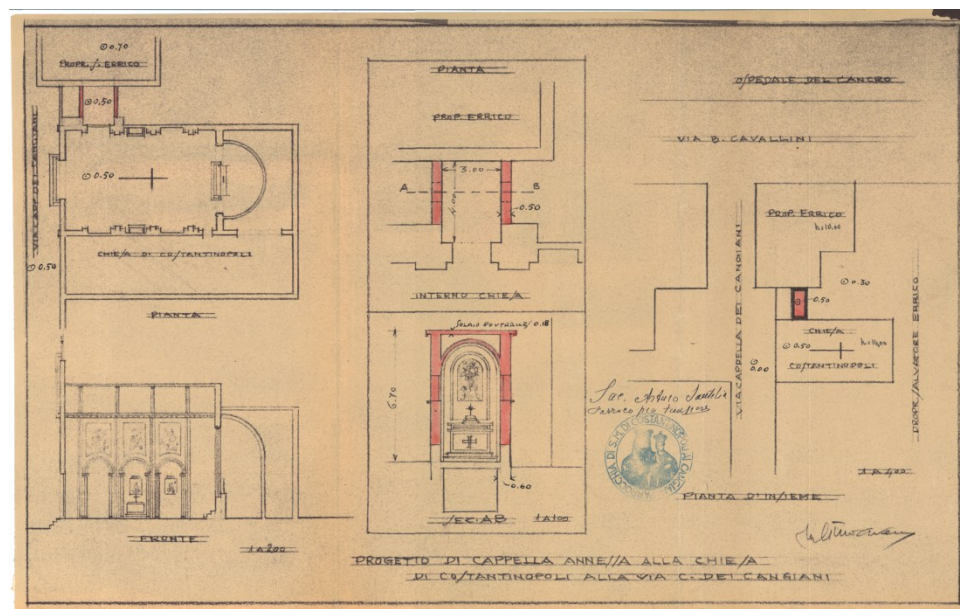
Gino Avena

Cappella per la chiesa di S. Maria di Costantinopoli

1937

Via Cappella dei Cangiani, Napoli

(demolita)



La fondazione della chiesa di S. Maria di Costantinopoli ai Cangiani risale al 1575, quando Antonio Cangiano, possidente di vasti terreni in quella zona, decise di costruire una cappella dedicata ad una immagine votiva della Vergine di Costantinopoli, di origine bizantina, da lui ritrovata e considerata miracolosa. Alla morte di Cangiano, per disposizione testamentaria dello stesso, la chiesetta e le adiacenti case rurali passarono al Seminario Napoletano. Nel 1878 l'edificio, in pessime condizioni, venne restaurato e ridecorato. Nel 1914 la chiesa fu acquistata da Alfonso Tufarelli, marchese di Busceni, assieme ad un suolo ad essa vicino. In quell'occasione, la cappella venne demolita per far nascere un nuovo luogo di culto, consacrato il 1° ottobre 1914. Pur non essendo di grandissime dimensioni, la rinnovata struttura, composta di una sola navata con soffitto a volta illuminato da sei finestroni, soddisfaceva pienamente le esigenze della zona. Nel 1935 la chiesa divenne parrocchia autonoma. Sotto la direzione del sacerdote Arturo Santelia ed il volere di Antonio Errico, proprietario di un terreno confinante, l'edificio sacro si arricchì nel 1937 di una cappella laterale più profonda, adiacente alla proprietà Errico, per consentire uno spazio più adeguato alla preghiera privata. L'incarico fu affidato a Gino Avena che volle realizzare un ambiente raccolto, voltato a botte, dove inserire un altare ed un'immagine sacra di forma arcuata. La struttura venne realizzata in tufo con un solaio composto di putrelle e voltine in tufo ed un controsoffitto con voltine in mattoni di Santa Maria. A cavallo degli anni Sessanta e Settanta del Novecento lo sviluppo edilizio indiscriminato, che portò alla costruzione del cosiddetto Rione Alto, fece sentire la necessità di ampliare gli antichi spazi liturgici. La vecchia chiesa, con annessa la cappella, venne abbattuta per far posto ad una struttura più capiente e moderna, a firma dell'architetto Alberto Izzo.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.477/37

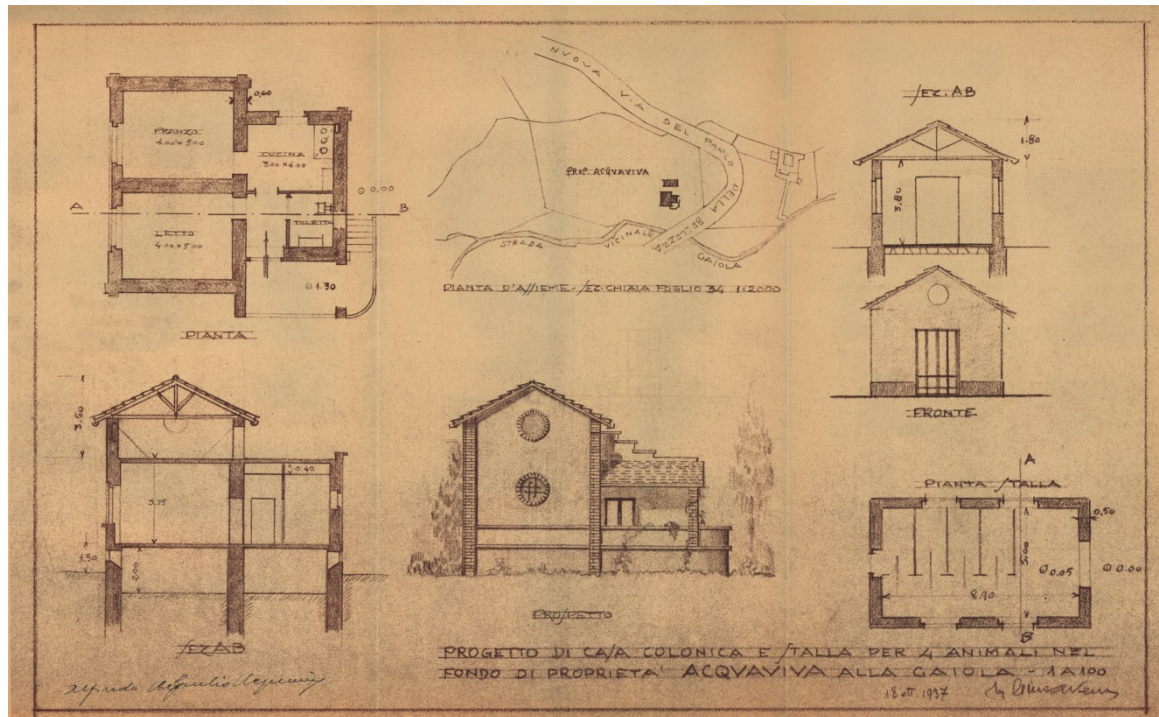
Prospetto, pianta e sezione, sc. 1:100, matita su cartoncino.

Gino Avena

Casa colonica

1937

Strada privata della Gaiola, Napoli



La casa colonica, realizzata con tecniche costruttive tradizionali – muratura in tufo, solaio di putrelles con getto di lapillo e cemento, fondazioni continue - fu progettata da Avena per conto dei sig.ri Alfredo e Giulio Acquaviva all'interno di un terreno di loro proprietà, sito a Posillipo, nei pressi dell'insenatura balneare della Gaiola. Il progetto prevedeva due tipi di intervento: la realizzazione di una piccola casa per il custode, con due stanze ed accessori ed una stalla per quattro animali, da costruire a poca distanza da essa. L'abitazione del custode, con tetto a falde spioventi poggianti su mensole lignee, era ornata da cornici in mattoni di cotto su fondo intonacato rosso. Nella sua semplicità la costruzione richiama le fattezze di un piccolo chalet ed esprime maggiormente quel gusto pittoresco che ogni tanto riaffiora nella produzione dell'architetto.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.534/37

pianta, prospetto e sezione della casa, sc. 1:100;

pianta, prospetto e sezione della stalla, sc. 1:100, unica tavola, matita su cartoncino.

Gino Avena

Casa del Fascio

1938

Via Lungolago n. 10, Bacoli (Na)



Attualmente adibito a comando dei Carabinieri, l'edificio era in origine stato progettato come Casa del Fascio rionale del Comune di Bacoli. La posizione solare e panoramica, posta lungo la strada principale di collegamento fra Bacoli e Miseno e rivolta verso il lago omonimo, consente al progettista di ideare una struttura lontana dalla tipologia ricorrente delle sedi federali, caratterizzate da un blocco unico e articolato da masse compatte, per avvicinarsi ad un'articolazione più libera dei suoi volumi, secondo le funzioni che essi dovevano contenere. L'epicentro compositivo è l'alto volume della torre littoria, la cui sommità ricorda molto una torretta di avvistamento di un sommergibile. Ad una certa altezza si elevava, in forme stilizzate, la scure fascista, oggi soppressa come l'intonaco a riquadri che rivestiva le sue pareti esterne. I volumi componenti la piccola costruzione erano trattati anche cromaticamente e matericamente in modo differente, secondo una posizione di tipo asimmetrico, che spinge l'osservatore a deviare lo sguardo sull'imponente torre. La linearità delle pareti, lo svuotamento d'angolo per le finestre ed il gioco di accostamento dei profili fanno sì che l'edificio si avvicini più alla tipologia della stazione marittima piuttosto che a quella di una Casa del Fascio. Nel corso degli anni l'edificio è stato fortemente rimaneggiato e spogliato dei suoi rivestimenti materici esterni.

Fonti archivistiche

Archivio privato Avena:

Due fotografie d'insieme.

Gino Avena

Villa Stracca

1938

Via A. Manzoni n. 240, Napoli



Appartenuta ad un grosso funzionario del partito Fascista, il Comm. Stracca, questa villetta si trova isolata su di un tratto di strada molto panoramico di via Manzoni. L'edificio, di dimensioni contenute, presenta come caratteristica peculiare il suo coronamento, giocato da un insieme di travature e pilastrature alternate ad elementi di raccordo in ferro lavorato. Il terrazzo superiore estende così lo spazio per accogliere il verde, raccordandosi ai pergolati laterali del balconcino intermedio e al sottostante giardino. Realizzato con struttura mista, in tufo e cemento armato, l'edificio risponde appieno a quella tipologia di villetta illustrata nelle riviste di architettura dell'epoca riecheggiando quel gusto mediterraneo tipico delle architetture capresi. La villa ha subito nel tempo delle modifiche interne a causa di interventi di tipo strutturale.

Bibliografia:

C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi 1999, p. 56.

Gino Avena

Villa "delle Ortensie"

1938

Via Giovenale n. 2, Napoli



La signora Ortenzia Ruggiero Schiassi, volle per se questa villa, posta in un punto panoramico del nascente rione Sannazzaro-Posillipo su di un terreno in declivio degradante da via Giovenale alla sottostante via Orazio. Per realizzare lo spiazzo antistante l'edificio, venne sopraelevato il piano di circa sei metri e sopraelevato il muro di sostegno che già esisteva. Il progetto, realizzato dall'Ing. Cesare Schiassi, risentiva molto di un'impostazione planimetrica di tipo manualistico di primo Novecento. In questa villa signorile Avena, subentrato a Schiassi durante le fasi di realizzazione, tese a conservare l'impostazione planimetrica originaria trasformando però completamente gli spazi interni secondo forme più morbide ed arrotondate. Il tema della *hall* centrale acquistò dunque particolare rilevanza, divenendo un grandioso vano centrale intorno al quale si raggruppavano le stanze più importanti. Intorno a questo ambiente si distribuivano da una parte la sala da pranzo, il fumoir ed il salotto con un angolo bar, dall'altra, in prossimità dell'ingresso, le camere da letto con servizi annessi, la cucina e la foresteria. L'anticamera, venne realizzata con pareti ricurve composte da stretti pilastri alternati a fasce di vetro satinato mentre la sua copertura era composta da una singolare calotta semisferica traforata da piccoli oblò in vetrocemento. I rivestimenti ed i pavimenti interni presentano tutti interessanti accostamenti cromatici e disegni geometrici di gusto Déco. Venduta nel secondo dopoguerra alla Cassa per il Mezzogiorno, venne poi ceduta alla Provincia che l'adibì, dal 1954, ad Istituto Professionale Alberghiero.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.123/37

Pianta, prospetto anteriore e posteriore, sezione, sc. 1:100, china su lucido.

Archivio privato Avena:

Fotografie di dettaglio e d'insieme.

Gino Avena

Teatro Nuovo

1939

Via Montecalvario n. 16, Napoli



La ricostruzione del “Teatro Nuovo” ai Quartieri Spagnoli risulta essere il primo intervento di ristrutturazione dell’architetto in ambito di sale cinematografiche. L’edificio originario, risalente al 1724, è opera dell’architetto Domenico Antonio Vaccaro. Nonostante la modesta dimensione del lotto, la funzionalità e la capienza della struttura raccolse subito grossi consensi. Nel corso degli anni la struttura fu oggetto di diverse trasformazioni ed ampliamenti (1782-1854-1861-1872) anche a causa di numerosi incendi. Il 1935 vide il Teatro Nuovo nuovamente distrutto da un rogo. Nel 1939 venne eseguito dall’Ing. Angelo Vota un primo progetto di ricostruzione che prevedeva la trasformazione dello stabile da teatro a cinema. La nuova costruzione doveva prevedere una sala cinematografica per 500 spettatori ed un piano superiore da adibirsi ad uffici. Il progetto tuttavia venne respinto dalla Commissione Edilizia perché la sua altezza era superiore a quella prevista dalla normativa e perché il prospetto previsto era stato ritenuto lugubre e poco armonioso. Un secondo studio architettonico dello stesso progettista, di gusto Déco, venne in seguito modificato da Gino Avena, il quale preferì un disegno più semplice e funzionale. Internamente ridimensionò la distribuzione e la forma dei vani di accesso, prevedendo al piano superiore un numero ridotto di stanze per gli uffici della direzione. Esternamente prevale una volumetria cubica: piccoli inserti di intonaco rigato si accostano alle superfici lisce dell’ingresso e ad alti pannelli rettangolari posti a tutt’altezza lungo un solo angolo del prospetto. L’edificio presenta i cantoni smussati, lesene dell’ingresso principale arcuate e ringhiere in tubolare, tutti elementi tipici della sua produzione.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.76/39

Primo progetto: prospetto, sc. 1:50, matita su cartoncino;

Secondo progetto: pianta dei livelli, sc.1:100, prospetto e sezione, sc.1:50, copia eliografica.

Gino Avena

Edificio residenziale

1939

Piazza S. Pasquale n. 6, Napoli



La costruzione di questo grande edificio, situato su di un lato di piazza San Pasquale, fu voluta dall'ing. Baratta nel 1939, nel momento più ideologico della costruzione del quartiere ed in concomitanza con il palazzo limitrofo di proprietà Gianturco. Una prima ipotesi di progetto, presentata dall'ing. Cristiano, viene successivamente rimaneggiata in corso d'opera dall'architetto Avena, il quale rispettò la conformazione interna del fabbricato apportandovi delle migliorie estetiche soprattutto nell'androne, nel vano scale e nella facciata esterna. Quest'ultima infatti è disegnata da due forti membrature centrali scanalate, fortemente sbalzate e da un elegante oggetto curvo, che inquadrano in un vuoto, l'asse centrale dell'ingresso. Sul basamento rivestito da travertino si poggia una tessitura di intonaci dalle diverse forme: a zig-zag orientati, a listelli verticali per i primi due piani, infine a riquadri regolari, per le aree balconate dei livelli superiori. L'androne infine presenta un'interessante soluzione d'ingresso a doppia rampa ricurva intorno ad un setto centrale decorato. Questo edificio rimane unico per la chiarezza con cui racconta il trapasso degli elementi linguistici Déco nell'architettura degli anni Trenta.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.:289/36 - 292/36

Pianta piano terra e piani superiori, sc. 1:100, china su carta;

prima e seconda soluzione di prospetto, sc.1:100, china su carta;

terza soluzione di prospetto, sc.1:100, china su carta.

Bibliografia:

C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi 1999, p. 98.

Gino Avena

Edificio residenziale

1939

Via A. Mancini n. 20, Napoli



Su di un lotto ancora libero del proprio parco privato, Mario Lemme, nel 1937, decise di costruire un nuovo fabbricato per civile abitazione, alto cinque piani e con profilo ad “L”, su progetto dell’ing. Lorenzo Marzano. Durante i lavori di costruzione, Lemme chiese prima una proroga di ultimazione, per la difficoltà di reperimento dei materiali da costruzione, poi, cedette i diritti di proprietà all’ing. Francesco Guarna che portò a compimento lo stabile solo nel 1941. La struttura del fabbricato risulta essere costituita da due corpi, uno a confine con la strada e l’altro più arretrato, eseguiti con tecniche e materiali diversi. Il primo fu costruito utilizzando il cemento armato, il secondo, era prevalentemente in muratura di tufo. Avena, chiamato per riformulare i suoi prospetti, intervenne anche sulla planimetria originaria, realizzando un edificio più originale, dalle superfici movimentate e decrescenti. Le facciate, arricchite da una serie di balconi e da terrazze, sono definite da superfici bombate, motivi a losanga, contrasti cromatici ed intonaci seghettati, tipici del repertorio dell’architetto.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.179/37

*Pianta piano terra e piani superiori, sc. 1:100, china su carta retinata;
prima soluzione di prospetto, sc.1:100, china su carta retinata*

Gino Avena, Tommaso Cotronei

Palazzo "Panorama"

1939-48

Via A. Falcone 191, Napoli



L'edificio fu progettato sull'ex proprietà del duca di Presenzano. La sua costruzione, durata nove anni, fu molte volte interrotta e oggetto di innumerevoli modifiche dovute alla presenza del vincolo paesaggistico cui era sottoposta la zona. Il fabbricato fu infatti ridotto in altezza dai cinque ai quattro piani, fu arretrato rispetto alla strada e furono ridotte anche le terrazze sul fronte mare. L'impianto, ad unico blocco rettangolare, presenta elementi strutturali e decorativi molteplici, combinati in modo da conferirgli un carattere austero ma allo stesso tempo elegante. Dominato sia in pianta che in alzato da una forte simmetria, questo presenta sul fronte principale d'ingresso un corpo avanzato su cui sono presenti l'aggettante portale in pietra vesuviana e, lateralmente, dei volumi semicircolari scanditi in tutta l'altezza da elementi verticali emergenti che serrano strette finestre angolari. Il linearismo della composizione architettonica delle facciate, rivestite alternativamente da fasce di intonaco bianco e di mattoni in cotto, è interrotto agli angoli dagli aggettanti balconi semicircolari, tipici del repertorio di Avena. La loro particolarità è maggiormente valorizzata dalla presenza di mensole ceramiche che li sorreggono e dalle leggere ringhiere metalliche con motivi a spirale. Il motivo curvilineo si ritrova anche in pianta e condiziona la forma del vano scale e della distribuzione interna degli alloggi, nei quali due pareti arcuate definiscono un corridoio curvo e determinano la singolare forma della hall centrale.

Fonti archivistiche :

Archivio Privato Cotronei:

Prospetto e pianta piano tipo, primo progetto 1939 sc. 1:50, copia eliografica;

pianta piano tipo, secondo progetto 1946, sc. 1:50, copia eliografica;

pianta dei piani superiori, progetto definitivo, 1948, sc. 1:50, china su carta;

Archivio Privato Avena:

Foto della veduta prospettica di Palazzo Panorama da via Aniello Falcone.

Bibliografia:

C. De Falco, *Architettura degli anni Trenta in Egitto*, in A. Gambardella (a cura di), *Dal Barocco al razionalismo. Studi di architettura*, E.S.I., Napoli 1996, nota p. 124;

A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, E.S.I. Napoli 1998, p. 152;

C. de Seta (a cura di), *Architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi 1999, pp. 52, 99, 100, 249, 252;

A. La Gala, *Le strade del Vomero*, Ed. Guida, Napoli 2006, p. 171.

Gino Avena

Villa "Il Ritorno"

1946

Via Catullo n. 10, Napoli



Realizzata per il sig. Pasquale Moscati, la villa è stata eseguita dall'impresa diretta dall'Ing. Tommaso Cotronei su progetto complessivo di Gino Avena.

L'edificio, situato su di un tratto molto panoramico di via Catullo, si caratterizza per le ampie terrazze, le finestre arcuate, la garbata dissimmetria della composizione e la sistemazione a giardino del lato posteriore, con percorsi sinuosi e angoli pittoreschi. La sua volumetria, piuttosto compatta, si sviluppa su tre livelli sfalsati che creano ampi terrazzamenti rivolti verso il mare. Il corpo basamentale è ben distinto dai livelli superiori non solo per il suo candido rivestimento in travertino rispetto al rosso dei sovrastanti mattoni in cotto, ma anche per le sue forme architettoniche. Si possono infatti distinguere due stili diversi accostati insieme per definire il tutto: una parte neorinascimentale, definita dal piano inferiore unita ad un loggiato neoclassico anteriore ed un corpo superiore a due piani con torretta, avente delle forme semplificate di tipo neoromanico. Gli immancabili pergolati, posti su ogni terrazza, vengono accostati al volume semicircolare di un bow-window che caratterizza un solo lato della costruzione.

Fonti archivistiche :

Archivio Privato Avena:

fotografia del disegno prospettico;

fotografie del cantiere in fase di completamento.

Gino Avena

Cine Teatro “Garofalo”

1946/47

Via G. Mazzini n. 5/7 , Battipaglia (SA)



Il cine-teatro Garofalo risulta essere insieme al cinema Vittoria, una delle prime costruzioni eseguite a Battipaglia per il pubblico intrattenimento serale. Attivo fino al 2009 ed in seguito chiuso per difficoltà di gestione, la struttura risulta avere il primato di essere uno fra i più grandi teatri del meridione, capace di contenere 800 posti. Dalla Hall semi circolare si accede alla grande platea con pianta a ferro di cavallo. L'interno della sala era intonacato di bianco con applicazioni di sughero per controllare le dispersioni sonore, il soffitto invece era decorato con riquadri in gesso. Al centro della copertura si apriva un plafone circolare, definito da Dacia Maraini un “occhio sul cielo”, sulle cui pareti laterali erano state applicate delle maschere in rame mentre sulle ante di apertura emergevano le sagome in rilievo di due dragoni, sempre eseguiti in rame. Questi ultimi sono andati purtroppo dispersi a seguito di una recente ristrutturazione. La galleria superiore era accessibile mediante una rampa laterale alla biglietteria. Le nuove norme sulla sicurezza e sull'antincendio hanno poi portato col tempo ad una esemplificazione delle sue forme decorative mentre interventi di tipo gestionale hanno consentito la chiusura di alcuni ambienti annessi un tempo adibiti a bar ed oggi utilizzati come circolo privato. Esternamente la facciata è caratterizzata dalla tripartizione di due coppie di arcate laterali ed un corpo frontale rivestito con riquadri di intonaco. Questa parte centrale ingloba la mensola protettiva dell'ingresso, dove in origine era collocata l'insegna luminosa. Al di sopra di questa si aprono le balconate del piano superiore, frutto di una sopraelevazione realizzata dallo stesso Avena nei primi anni Settanta per alloggiarvi l'abitazione dei proprietari.

Gino Avena

“Villa Beatrice”

1947

Via A. Manzoni n. 141, Napoli



La villa, appartenuta all'armatore napoletano Angelo Colella, è solo in parte opera dell'architetto. Il progetto infatti fu abbandonato dall'autore stesso durante la fase della sua realizzazione in quanto il padre del proprietario pretendeva dall'architetto l'assoluta abnegazione e la costante presenza nel solo cantiere della villa. L'imposizione autoritaria ed arrogante del committente spinsero l'architetto a rinunciare a completare l'opera secondo le sue direttive. Il risultato è un ibrido, che però non manca di alcuni segni tipici del repertorio di Avena, quali gli angoli smussati, le finestre d'angolo e la rotondità delle linee, in parte reinterpretati secondo un gusto del nuovo proprietario.

Fonti archivistiche :

Archivio Privato Cotronei:

planimetria stato originario, sc.1:100, copia su carta;

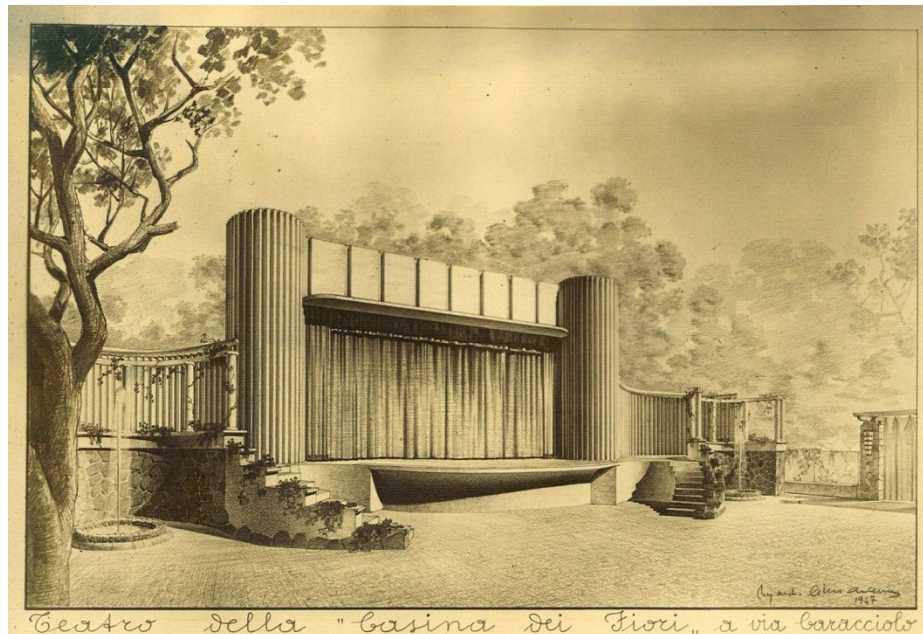
planimetria di progetto, sc.1:100, copia su carta.

Gino Avena

Cinema Casina dei Fiori

1947

Viale A. Dohrn, Napoli



Di questo teatro all'aperto, realizzato all'interno della Villa Comunale, vennero eseguiti due progetti. Il primo disegno, datato 1947, rivela una planimetria dalla forma abbastanza articolata e baroccheggiante. Questa era definita da un volume pressappoco rettangolare, realizzabile con struttura mista in muratura di tufo e pilastri in cemento armato, composto da un piano seminterrato e da un livello rialzato dove si apriva il palcoscenico. La struttura doveva presentare un fronte dall'andamento concavo-convesso, maggiormente espresso nel corpo basamentale. Questo era interamente rivestito in pietra sbozzata, con due brevi gradinate sporgenti, i cui lati più esterni erano contornati da fioriere. Queste ultime seguivano superiormente la concavità di nicchie laterali sormontate da pergolati classici. Il boccascena era serrato lateralmente da due volumi cilindrici e da due corpi laterali più bassi semi curvi, il cui rivestimento ad intonaco seghettato lasciava idealmente intendere il movimento ondulato di un tendaggio che rivestiva le mura posteriori. Il boccascena era poi chiuso in sommità da una fascia orizzontale regolare, composta da lastre di marmo alternate da listelli in pietra più scura, che nascondeva il solaio di copertura del vano scena. All'interno di questo unico volume, erano stati previsti dodici camerini, una cabina elettrica, degli ambienti di servizio comuni e quelli riservati alla direzione. Il progetto dunque, nel suo aspetto complessivo, non era un semplice contenitore di spettacoli ma aveva, con quelle accortezze decorative, tutte le caratteristiche di un apparato scenico fieristico alla Ferdinando Sanfelice o di quei padiglioni satelliti presenti nelle più fastose ville regali settecentesche.

Fonti archivistiche :

Archivio Privato Avena:

Prima ipotesi progettuale: pianta, sezione e prospetti, sc.1:100, matita su lucido;

seconda ipotesi progettuale: pianta, sezione e prospetto, sc.1:100, matita su lucido;

prospettiva, fotografia del grafico eseguito a matita.

Gino Avena

Ristrutturazione del teatro Diana

1948

Via L. Giordano n. 64, Napoli



Il teatro, colpito dai bombardamenti del 1945, fu chiuso per qualche anno. Solo nel 1948 il proprietario, Giovanni De Gaudio, decise di ristrutturarlo affidando l'incarico a Gino Avena. L'architetto ridisegnò completamente le forme dell'ingresso e della sala interna. Quest'ultima presentava, lateralmente al palco, riquadri con eleganti decori in rame. Le lampade a neon erano nascoste da un'ampia fascia in gessolino con motivi a rombo. Il soffitto, così come previsto nel progetto, doveva avere forma arcuata con al centro un'apertura circolare per il ricambio d'aria, mentre l'applicazione di piccole lampade, avrebbe ricreato artificialmente l'effetto poetico del manto stellato. In fase di realizzazione, l'architetto normalizzò il disegno inserendo regolari riquadri composti da listelli in stucco, con piccole luci nascoste da archetti sporgenti. Il teatro, dopo la morte di De Gaudio, avvenuta nel 1950, venne per un breve tempo adibito a sala cinematografica. Gli interni, così come furono curati da Avena, andarono distrutti insieme alla sala del palco nel 1973, a causa di un incendio. Lo spiacevole evento ha però riportato il *Diana* ad avere una programmazione esclusivamente teatrale. Attualmente il teatro presenta un impianto dalle forme più semplici, progettato dall'architetto Sergio Tonello.

Fonti archivistiche :

Archivio Privato Avena

pianta, sezione e prospetto della sala, sc.1:100, copia su carta;

prospettiva della sala, fotografia del grafico eseguito a matita;

fotografie dell'interno.

Bibliografia:

M. Finizio, S. Zazzera, *Il quartiere dei broccoli*, Nuove Edizioni, Napoli 1985, p.76;

A. La Gala, *Il Vomero e l'Arenella*, Ed. Guida, Napoli 2000, p. 73, 74;

R. Rimbaud, *Un Teatro chiamato Diana*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2003, p. 154;

A. La Gala, *Vomero Storia e storie*, Ed. Guida, Napoli 2004, pp. 206, 207, 285;

A. La Gala, *Le strade del Vomero*, Ed. Guida, Napoli 2006, p.192.

Gino Avena

Cine Teatro Ferrari

1948

Piazza Regina Elena n. 25, Sapri (Sa)



Insieme al cine-teatro “Garofalo” di Battipaglia, quello di Sapri risulta essere, per importanza, la seconda struttura pubblica eseguita da Avena oltre i confini del napoletano.

Giuseppe Ferrari dopo aver comprato un suolo prospiciente al lungomare, decise di far realizzare ad Avena un impianto polifunzionale, che fungesse da cinema, teatro, bar e punto d’incontro per la sua città. Il progetto di Avena, dalle forme piuttosto semplici, presenta come unico elemento caratterizzante l’ampio volume cilindrico che funge da prospetto e da ingresso principale.

L’edificio fu voluto per rispondere alle esigenze culturali non solo della cittadina saprese ma anche a quelle del comprensorio limitrofo: ancora oggi infatti, sebbene chiuso dal 2004, risulta essere l’unico cinema presente in quel territorio. La scelta di un impianto planimetrico di tipo razionalista e di decorazioni scarse, sia interne che esterne, poco usuali nella produzione di Avena, ben si adattavano però alle esigenze di praticità ed economicità del suo proprietario. Le Ampie campate con pochi pilastri di appoggio consentono alla platea di rimanere piuttosto libera da impedimenti visivi. Anche questa struttura presenta in copertura la presenza di un lucernario apribile all’esterno secondo lo schema felicemente adottato da Nervi nel teatro Augusteo. Interessante l’ingresso, rivestito da tessere maiolicate color verde e circondato da mattoni in vetrocemento laterali dal vago gusto espressionista.

Durante il periodo di crisi del cinema, negli anni ’80 del Novecento, il Ferrari sopravvive attraverso la proiezione di film a luci rosse. A partire dagli anni ’90 invece, l’introduzione di regole di sicurezza più severe e l’inevitabile necessità di ammodernamento, ai quali i proprietari non possono adeguarsi per mancanza di margini economici, costringe la struttura a dover chiudere. Di recente l’immobile è stato acquistato dal Comune ed è in attesa di essere nuovamente riutilizzato.

Fonti archivistiche:

Archivio Privato Ferrari:

Due fotografie della sala interna.

Gino Avena

Stazione Circumvesuviana di Meta

1948

Meta di Sorrento



La stazione di Meta venne inaugurata insieme a quella di Seiano nel 1948.

Il piccolo edificio, realizzato in muratura mista, appare nel prospetto rivolto su strada quasi una *macchina*, mentre il suo volume offre inserti desunti tanto dalla storia quanto dal movimento futurista. La disposizione prevista per il piano terra, destinato a biglietteria, sala d'aspetto e bar, doveva adeguarsi ad uno spazio articolato da pareti spigolose ed in alcuni casi arcuate. Il prospetto più ardito risulta quello rivolto sui binari, che, con un gioco di superfici concavo-convesso, offre un prodotto che da un lato si ispira al Bernini, dall'altro ad un Portaluppi o ad un Lancia. Alle aperture poste agli spigoli, sorretti da pilastri cilindrici rivestiti, corrispondono superiormente le tipiche finestre angolari di Avena. Ai lati della stazione si aprono poi due sottopassaggi le cui pensiline, piegate verso l'alto, ricordano molto le ali di un deltaplano in volo. Nel prospetto rivolto su strada invece si ritrova, come per la stazione di Castellammare, un arretramento angolare su cui è collocato l'ingresso principale, protetto al livello superiore da una pensilina semicircolare e da balconi laterali appartenenti all'alloggio del capostazione.

Fonti archivistiche:

Archivio Storico della Circumvesuviana:

pianta, prospetto e sezione, sc. 1:100, copia su carta.

Archivio Privato Avena:

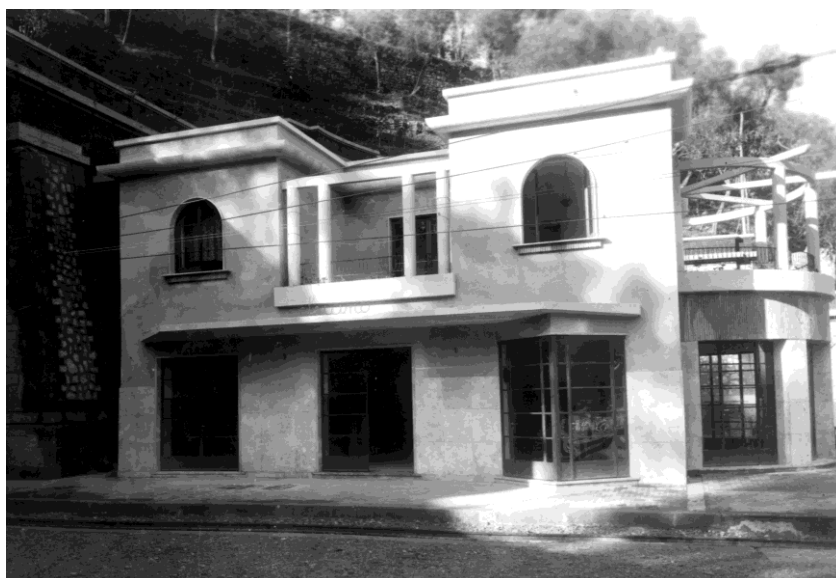
fotografia dell'edificio.

Gino Avena

Stazione Circumvesuviana di Seiano

1948

Seiano (Vico Equense)



Aperta al pubblico il 6 gennaio 1948, insieme alla tratta Castellammare di Stabia-Sorrento, la stazione serve la frazione di Seiano, che fa parte del comune di Vico Equense.

L'edificio, di piccole dimensioni ed a binario unico passante, è posta su alto viadotto che termina in due gallerie.

In esso prevale un gusto mediterraneo legato alla tradizione, individuabile sia nella materia costruttiva, muratura di tufo, sia nell'utilizzo di pergolati su colonne, nelle finestre arcuate dell'ordine superiore e nel contrasto materico delle sue superfici, ruvide nel basamento, rivestito da lastre di marmo e lisce d'intonaco in alzata. La planimetria di questa piccola stazione è regolare, ma non priva di qualche accorgimento architettonico di originale fattura. Alla sala d'aspetto si accede tanto da ingressi rivolti sulla strada quanto superando un porticato semicircolare laterale, dove è collocata una biglietteria. Sul fronte rivolto verso i binari si sporge una veranda triangolare che consente al dipendente di controllare il passaggio dei treni ed i binari, nonché connota la volontà di rompere uno schema progettuale che altrimenti sarebbe stato troppo piatto e banale. Un vano scala angolare conduce all'abitazione del capostazione. Questa si articola intorno ad un piccolo corridoio centrale dove si aprono oltre ai tre vani, la cucina ed un bagno, anche due ampie terrazze entrambe caratterizzate da pergolati classici e da bordi contornati da aiuole. Per la sua classicità, l'edificio può essere paragonato ad uno schema di alcune case di Ledoux.

Fonti archivistiche:

Archivio Storico della Circumvesuviana:

pianta, prospetto e sezione, sc. 1:100, copia su carta;

pianta e prospetto, sc. 1:100, copia eliografica.

Archivio Privato Avena:

fotografia dell'edificio.

Gino Avena

“Palazzo Miragolfo”

1950-53

via F. Palizzi n. 121, Napoli



Realizzato dall'impresa Lo Schiavo, l'edificio è situato nella parte terminale di via Palizzi. Questo asseconda l'andamento curvilineo dell'antistante piazzetta, mediante un prospetto che presenta due corpi laterali avanzati ed uno centrale più ampio con andamento poligonale a linee spezzate. Il progetto, secondo le volontà di Avena, doveva presentare numerose logge, pergolati e balaustre in ferro e cemento, nonché un rivestimento basamentale in pietra sbozzata. Anche il corpo centrale di facciata doveva contenere un ordine gigante ad archi che avrebbe dovuto inglobare le finestre, anch'esse di forma arcuata. Per economia di costi, lo stabile venne realizzato secondo le forme attuali, più semplificate ma non prive tuttavia di alcune rifiniture di equilibrata ed elegante soluzione formale. Lo schema progettuale, suddiviso in facciata secondo la tradizionale tripartizione del basamento, corpo e coronamento, offre un'articolata planimetria d'insieme ed un trattamento di superfici che segue un disegno di campi alternati, ad intonaco e a mattoni clinker a faccia vista. Le particolari capacità compositive si rilevano principalmente nel gioco distributivo dei balconi dalla diversa ampiezza e forma, nell'uso del ferro battuto impiegato per realizzare ora i pregevoli portoni d'ingresso, ora per valorizzare i balconi stessi mediante ringhiere dal differente disegno, infine nella consueta volontà di addolcire gli spigoli di facciata, mediante smussamenti e rotondità di superficie.

Fonti archivistiche:

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.:486/49 - 624/56

pianta del piano tipo e prospetto, sc. 1:100, copia su carta.

Archivio Privato Lo Schiavo:

Fotografia dell'edificio, pianta e prospetto originario, sc. 1:100, copia eliografica.

Bibliografia:

C. De Falco, *Architettura degli anni Trenta in Egitto*, in A. Gambardella (a cura di), *Dal Barocco al razionalismo. Studi di architettura*, E.S.I., Napoli 1996, nota p.124;

A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, E.S.I., Napoli 1998, p. 161.

Gino Avena

Villa Mele

1951

Via T. Tasso 210, Napoli



Realizzata dall'Impresa Lamaro, la palazzina ricade in uno dei tornanti di via Tasso. Per questa costruzione Avena era stato chiamato in un primo momento per rimodellare la facciata ma alla fine l'architetto si ritrovò a correggere anche la distribuzione degli alloggi e le sue rifiniture interne. Secondo le norme stabilite nell'atto di compravendita del suolo, l'edificio non poteva superare determinate altezze in relazione agli edifici circostanti per ragioni di affaccio, perciò la struttura si estende su tre piani di cui solo due sono fuori terra. Interessanti analogie con il palazzo Panorama si ritrovano in forma più semplificata e puntuale su questo prospetto, dove appaiono al secondo piano dei motivi a nastro in ferro mentre al primo si ritrovano delle semplici fioriere in maiolica dipinta. Tutte le finestre sono contornate, come un merletto, da una cornice ondulata in marmo, mentre l'ingresso presenta una caratteristica copertura spiovente come per le case di campagna. Ogni piano presenta un solo appartamento con affaccio rivolto sul panorama retrostante, mentre i locali del piano terra godono di un ampio giardino.

Gino Avena

Edificio residenziale

1951

Via M. Schipa n. 66, Napoli



Avena realizza per questo edificio, costruito dall'ing. Cristiano nel 1951, solo la facciata esterna e le rifiniture interne. Su prospetto principale si nota una maggiore definizione della parte centrale, trattata con mattoni in klinker rispetto ai corpi laterali, semplicemente intonacati. L'impronta dell'architetto si ritrova principalmente nel disegno della cancellata esterna, in ferro battuto lavorato con motivi simili a quelli presenti al civico n. 37 di via Morghen e dell'ingresso, caratterizzato da una doppia rampa semicircolare, a forcina. Per questo edificio Avena eseguirà anche il disegno degli infissi esterni, facilmente riconoscibile per la presenza di modanature morbide di gusto settecentesco.

Gino Avena

Edificio residenziale

1951

via A. D'Isernia n. 55, Napoli



Prima della famigerata variante del Drizzagno, la zona compresa fra via Andrea D'Isernia ed il Corso Vittorio Emanuele era circondata da fabbricati che avevano impresso alla località un carattere distinto ed armonioso con gli spazi verdi e la strada ad essa limitrofi. In tale circostanza e prima che le nuove normative consentissero un'altezza superiore agli otto piani, si inserisce la palazzina realizzata dall'impresa di Amedeo Totaro. Avena progetta per questo imprenditore un edificio di media grandezza, alto cinque piani, secondo il suo riconoscibile stile: il fronte principale estende la sua volumetria attraverso due corpi sporgenti simmetrici, definiti da nervature e da due balconi laterali ricurvi, nonché da altri terrazzi circolari posti agli angoli del prospetto. Gli immancabili pergolati-brise-soleil, un tempo eseguiti in cemento armato, sono in questo caso realizzati con quattro leggeri tubolari in ferro. Il basamento è ricoperto da un'interessante rivestitura in pietra sbazzata unita a mattoni in cotto dal diverso bicromatismo, caratteristica pittoresca che dà al fabbricato un certo livello di distinguibilità e carattere. Un ampio corpo scala conduce agli appartamenti interni, due per ogni livello, per i quali l'architetto disegna le porte d'ingresso e qualche variante distributiva rispetto a quell'impostazione statica prevista, definita da ingresso, corridoio e stanze.

Gino Avena

Villa Macchia

1951

via Posillipo n. 128, Napoli



Risale al 1951 la progettazione di Avena di questa ampia villa, realizzata a Posillipo per il prof. Macchia. Su una vecchia costruzione in muratura di tufo, di un solo piano, l'architetto adagia il nuovo corpo abitativo, in cemento armato, che in parte la ricopre ed in parte è sorretto da una serie di pilastri poggianti sul giardino circostante. L'edificio sorprende per la linearità delle forme e l'arditezza dell'impianto, quasi d'impronta razionalista. La parte inferiore, riservata ai locali di servizio, in parte è confinante con la strada ed in parte si apre, mediante un accesso sinuoso, su di un ampio giardino composto da numerose aiole. Una scala interna conduce al piano superiore, autonomo e panoramico, circondato da ampie terrazze rivolte verso il mare, fra cui spicca quella circolare, sorretta da un pilastro centrale.

Questa soluzione strutturale ricorda molto quella adottata da Pacanowsky per villa Crispi, realizzata nello stesso anno e sempre a Posillipo. Il sistema "a fungo", già sperimentato nel 1939 da Frediano Frediani per la stazione della Cumana di piazzale Tecchio a Fuorigrotta, viene qui per la prima volta sperimentato in un'opera di carattere privato.

Fonti archivistiche:

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat. 785/51

pianta del piano terra e primo piano, prospetto e sezione, sc. 1:100, copia su carta.

Archivio Privato Avena:

Fotografia dell'edificio.

Gino Avena

Edificio residenziale

1951 - 56

Via A. Vaccaro n. 20, Napoli



Questo edificio sorge dove un tempo esisteva la villa di famiglia, progettata dal padre Adolfo nel 1910. Durante la seconda guerra, la costruzione, avendo subito dei danni sostanziali alle strutture ed essendo in seguito soffocata in seguito dai nuovi fabbricati che stavano sorgendo in quella zona, venne demolita per volere degli stessi figli Mario e Gino allo scopo di realizzare un fabbricato di carattere condominiale alla pari con quelli già realizzati nelle sue vicinanze. Lo stabile può considerarsi un valido esempio di edificio a facciata policentrica. Sicuramente frutto di una mediazione stilistica rispetto agli edifici sorti precedentemente nei lotti ad esso limitrofi, l'edificio sorge seguendo linee esemplificate secondo un accurato studio delle necessità basato sull'analisi dell'organizzazione dei volumi ed il loro rapporto, la fruibilità del complesso ed il suo inserimento spaziale in relazione alle preesistenze limitrofe. La maggiore espressività viene data dal balcone ricurvo angolare la cui larghezza tende ad espandersi verso l'esterno come se spinto da una forza propulsiva interna o da un tirante che distende il suo punto centrale alla massima tensione. Non manca la presenza del brise-soleil questa volta composto da riquadri prefabbricati bucati con esagoni, assemblati fra loro con serialità. L'ampio ingresso con la portineria dalle linee aerodinamiche rappresenta forse la soluzione più riuscita dell'architetto che esprime con grande effetto l'eleganza e la rappresentatività borghese di quel tempo. Anche gli appartamenti sono ben distribuiti intorno ad un corridoio centrale secondo una disposizione di tipo pratico e funzionale.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.: 6/51 - 1217/54

Pianta piano terra e tipo, prospetto e sezione del primo progetto, sc. 1:100, copia su carta;

pianta piano terra e tipo, prospetto, sezione e veduta prospettica secondo progetto, sc. 1:100, china su carta.

Gino Avena

Battistero

1952

Chiesa di S. Francesco al Vomero, Napoli



La chiesa di S. Francesco al Vomero negli anni Cinquanta venne arricchita da una balaustra per l'altare Maggiore, un pulpito ed un battistero disegnati da Gino Avena.

Il pulpito era una pregevole opera eseguita in marmo bianco traforato, mentre il battistero presentava una base in forme neoromaniche in marmo giallo di Siena ed una vasca in marmo chiaro con formelle scolpite in alto rilievo. La copertura, in rame, presenta simboli cristiani a risalto. L'uno e l'altro furono realizzati dalla ditta Pedata di Sant'Antimo. Il battistero venne eseguito nel 1952, il pulpito, nel 1955.

L'originale balaustra in metallo, che una volta separava il presbiterio dal resto della chiesa, venne sostituita nel 1961 da una nuova, in marmo bianco e rosso di Verona. Questa fine opera, composta da archetti gotici incrociati, simili a quelli del Chiostro del Paradiso di Amalfi, venne sempre realizzata, su disegno dell'architetto, dalla ditta Pedata.

Attualmente rimane solo il battistero, in quanto la balaustra ed il pulpito sono andati perduti negli anni Ottanta del secolo scorso.

Bibliografia:

G. F. D'Andrea, *Convento di S. Francesco al Vomero*, Tipografia Laurenziana, Napoli 1997, p.46;
S. Zazzera, *C'era una volta il Vomero*, Ed. Guida, Napoli 1999, p. 71.

Gino Avena

Edificio residenziale

1953

Via M. Fiore n. 14, Napoli



L'edificio, alto otto piani, venne realizzato dall'ing. Armando D'Auria su di un lotto posto ad angolo fra via Mario Fiore e via Ottavio Capozzi. Realizzato con strutture portanti in cemento armato e muratura esterna in tufo, il fabbricato presenta un impianto ad *L* interamente aperto su tutti e quattro i lati. Il tema compositivo dell'edificio è da leggersi nel ruolo urbano di ingresso alla nascente piazza Medaglie d'Oro e al tema della soluzione d'angolo al quale l'architetto ha dato il maggior peso progettuale. Questo viene infatti valorizzato da un intonaco rigato di colore diverso e da aggettanti balconi pentagonali. Il disegno dei restanti fronti si articola secondo uno schema regolare costituito dai corpi finestrati intonacati alternati a logge dove si aprono ampie balconate sulle quali poggia centralmente un pilastro circolare rivestito a mosaico di colore verde.

La distribuzione degli alloggi è risolta in maniera funzionale ponendo al centro il vano scala principale e suddividendo il corpo di fabbrica in tre alloggi per piano. Un basamento in bacchette di marmo viene interrotto solo all'ingresso da un rivestimento in *opus incertum* e dalla cornice con elementi in maiolica realizzati dallo scultore napoletano Giuseppe Macedonio.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.372/50

pianta del piano terra e del piano tipo, prospetto, sezione, sc. 1:100, copia su carta.

Gino Avena

Edificio residenziale

1954

via C. De Nardis n. 11, Napoli



La caratteristica dominante di questo edificio, realizzato su progetto di Avena dal costruttore Ciotola, è la predominanza del colore rosso, utilizzato per le sue decorazioni e per i rivestimenti esterni ed interni. Fortemente modificato nel corso degli ultimi anni, lo stabile risulta oggi privato di alcuni suoi segni architettonici che maggiormente lo individuavano come opera inconfondibile dell'architetto. Il prospetto principale infatti manca, dopo la ristrutturazione dei primi anni '90 del Novecento, delle fioriere bombate in cemento, che adornavano i balconi del corpo centrale e parte di quelli laterali, nonché del portone d'ingresso con riquadri in ferro battuto lavorato. L'androne invece, oggi banalizzato dalla presenza di semplici lastre di marmo bianco, aveva in origine due *aiuole*, con andamento sinuoso e rivestite in mosaico rosso, che contornavano la scala principale di accesso. Anche la cabina ascensore presentava le pareti rivestite da pannelli di teak rosati così come lo erano le ante delle cassette delle lettere. Parte dei muri laterali e le alzate dei gradini avevano un rivestimento in mattonelle smaltate dalle tinte alternate, con sfumature che variavano dal rosso, al verde e al grigio. Anche il soffitto, segnato da lievi riquadri in stucco, era ricoperto dello stesso colore dominante. Nonostante le trasformazioni, si possono ancora notare alcuni dettagli della produzione: le maniglie delle porte d'ingresso, le ringhiere in tubolare, il gessolino rigato, le pareti smussate così come gli angoli delle finestre. Per ogni piano si aprono due distinti appartamenti, per i quali l'architetto ideò il disegno delle porte, la conformazione dell'ingresso e del bagno, nonché la decorazione di tutti i soffitti.

Gino Avena

Edificio residenziale

1954

Via G. Bonito n. 27/a -b, Napoli



Realizzato dall'Impresa "Nova Domus I. Sta.", il parco è composto da due edifici gemelli, i n. 27/a e 27/b, progettati da Gino Avena e dal civico 27 ideato invece dal fratello Mario. Le due costruzioni, alte sette piani ciascuna, sono state realizzate in posizione sfalsata con struttura mista in muratura di tufo e cemento armato. Ogni piano dà accesso a due unità abitative, ognuna avente la razionale suddivisione delle stanze di rappresentanza con quelle dalla zona notte tramite un corridoio centrale. I fronti, collegati da un unico corpo verandato, presentano lunghi balconi dalla sagoma trapezoidale ed un motivo di finestre mediane che ricade in asse con l'ingresso centrale dello stabile. Sui due edifici predomina una spiccata simmetria, riscontrabile anche in pianta, nonché una compatta volumetria che non lascia adito a particolari ricerche compositive ed estetiche. L'opera, frutto comunque di corretta professionalità, risulta priva di spunti di artisticità emergente, se si escludono alcuni elementi di spicco quali il motivo *a forcina* in ferro battuto del portone d'ingresso e l'interessante disegno delle ringhiere, con i tipici elementi spigolosi e tubolari ripresi dal repertorio personale dell'architetto. Le superfici esterne sono rivestite da intonaco rustico alternato a piastrelle maiolicate interposte fra le finestre, mentre il basamento è ricoperto da mattonelle prefabbricate in cemento e ghiaietto.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.169/54

pianta piano terra e piano tipo, sc. 1:100, copia eliografica;

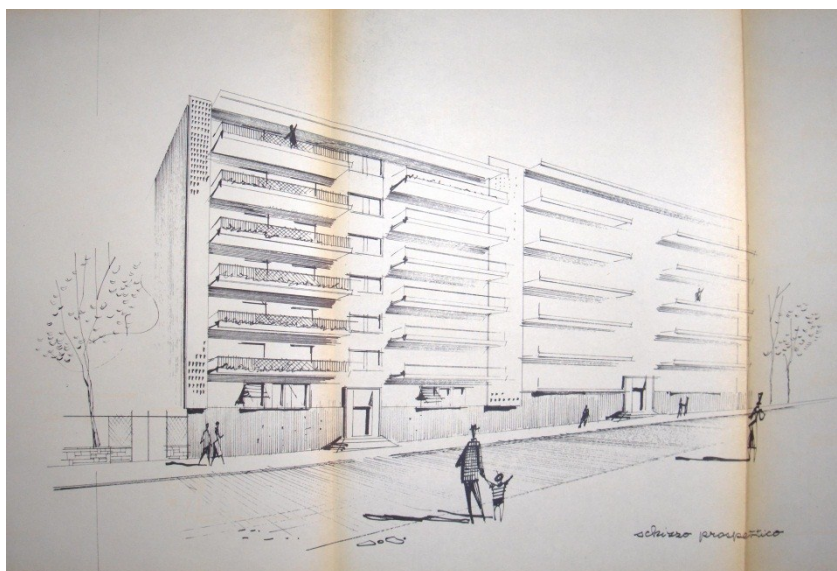
prospetto principale e sezione, sc. 1:100, copia eliografica.

Gino Avena

Edificio residenziale

1955

Viale privato Winspeare, n. 38, Napoli
(progetto)



Riccardo e Carlo Winspeare, allora proprietari di Villa Salve al Vomero e dei suoli ad essa limitrofi, affidarono all'ingegnere Sabino Sernia la lottizzazione dei propri terreni per poi assegnare a diverse imprese costruttrici la realizzazione di edifici per uso abitativo. Alla Cooperativa Edilizia *Gloria Urbis* – Impiegati Statali S.r.l., spettò la costruzione di due fabbricati da realizzarsi su di un lotto all'interno del parco privato Antonio Winspeare, segnato dalla tortuosa e stretta via omonima, a ridosso della panoramica via A. Falcone. Il progetto originario, a firma dell'architetto Avena, prevedeva la costruzione di due fabbricati affiancati di tipo popolare, con ingresso autonomo sulla strada, composti da sette e sei piani ma con uguali caratteristiche strutturali ed architettoniche. I fronti principali, segnati da lunghe balconate alternate a finestre, avevano come unica nota originale una sorta di reticolo forato in cemento, a maglia quadrata che, sovrapposto alle strette finestrate dei bagni, ne occultavano in questo modo la vista. La scarnificazione decorativa e volumetrica dei due edifici gemelli era rafforzata a livello planimetrico dall'essenzialità geometrica che avrebbe caratterizzato gli ambienti, la cui semplice distribuzione interna, rispondeva di molto all'impostazione tipologica delle cellule razionaliste in linea. Il progetto, così come si presentava, fu oggetto di diverse correzioni non solo per volere degli Enti preposti ma anche dello stesso presidente della Cooperativa, il Gen. Errico Doria, che chiese all'architetto l'eliminazione di alcuni elementi, quali i terrazzini posteriori, perché questi facevano aumentare, anche se di poco, la quadratura stabilita degli alloggi, prevista non oltre i 110 mq. L'edificio che oggi prospetta su via Winspeare non possiede alcuna traccia della mano dell'architetto in quanto questo venne totalmente modificato in corso d'opera, sia in pianta che in alzato, dall'ing. Sernia. Il prodotto finale che ne consegue manca di qualsiasi qualità espressiva e valenza architettonica.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prat.501/55

Pianta piano terra e piano tipo, prospetto e sezioni, sc. 1:100, copia eliografica.

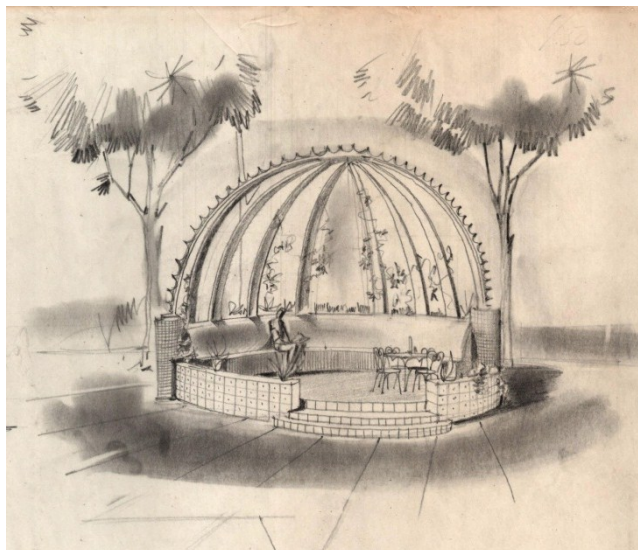
Gino Avena

Gazebo per villa Cimino

1955

Via Campo delle Monache n. 10, Sperlonga (Latina)

(non realizzato)



La villa, sita a Sperlonga, venne progettata da Mario De Renzi nel 1952, come dimora estiva per se e la sua famiglia. Per le sue alte qualità architettoniche, la costruzione verrà in seguito menzionata fra le migliori opere eseguite dall'architetto romano nel periodo postbellico. L'edificio tuttavia, pochi anni dopo essere stato terminato, venne venduto alla famiglia Cimino, i quali conservarono la villa nel suo stato originario ma decisero di arredare il giardino circostante con un'opera di loro gusto. Venne chiamato Avena, il quale propose il progetto di un originale gazebo fiorito. I disegni di questo organismo illustrano una singolare struttura sopraelevata a pianta circolare completamente ricoperta alla base da piastrelle in maiolica di colore verde e semi coperta in sommità da una calotta ad ombrello, formata da spicchi in cemento rivestito a mosaico dello stesso colore. Tutt'intorno erano previste delle aiuole, alcune poste dietro gli schienali delle panche perimetrali in muratura, altre, più basse, in corrispondenza dell'entrata. La corte centrale era poi abbastanza capiente - la circonferenza interna aveva un diametro largo 5.20 m - da potervi inserire altre sedute ed un tavolino da giardino. La sua conformazione volumetrica, coronata da elementi appuntiti in ferro, ricorda vagamente quella di un riccio di mare.

Il progetto, finemente eseguito in tutti i suoi dettagli e in prospettiva, non venne realizzato forse perché di dimensioni troppo vaste e rischiava di alterare la visione complessiva della villa. Al suo posto è stata realizzata una piccola piscina con aiuole poste ai bordi che, per i suoi rivestimenti, per i colori e per il suo disegno, non si esclude sia stata opera sostitutiva dello stesso architetto Avena.

Fonti archivistiche :

Archivio Privato Avena:

Pianta, prospetto e veduta prospettica, sc. 1:50, copia su carta e disegno a matita su lucido.

Gino Avena

Edificio residenziale

1956

via C. De Nardis n. 73, Napoli

(attribuito)



L'edificio, con la sua pianta ad "L", risulta il secondo progettato per l'amico imprenditore Almerigo Ciotola ed è posto sulla stessa strada dove sorge il civico n. 11, opera degli stessi autori ma di qualche anno precedente. Il suo fronte slanciato e sinuoso funge da quinta di via De Nardis prima che essa risvolti per connettersi con la retrostante via Pietro Mascagni. La sua facciata si qualifica oltre che per il suo profilo, anche per l'elevata altezza e la forte rappresentazione dei suoi lunghi balconi, dalla ringhiera con motivi a corde navali, che seguono, come un'onda, il movimento dello stabile e terminano con un taglio di sbieco del loro lato corto. Quest'ultimo è ripreso specularmente sul versante angolare opposto, creando sul prospetto frontale, un'ampia fascia centrale di simmetria, interamente rivestita, come tutto il basamento, da piastrelle in maiolica. Il portone d'ingresso, retrostante e disposto ad angolo, accoglie un androne disegnato da Avena e composto da due spazi distinti. Il primo, prospiciente il portone, era un tempo occupato in parte da un'aiuola ed è rivestito da grandi lastre di marmo verde disposte alla palladiana. Il secondo, dove si trovano l'ascensore ed il vano scale, è raggiungibile mediante una breve scalinata alla cui sommità è stato impiantato un singolare lampione da giardino. Anche le cassette delle lettere e le porte d'ingresso agli appartamenti, due per ogni piano, sono opera dell'architetto.

Gino Avena

Gioielleria “Gallotta”

1956

Via Chiaia n. 139, Napoli



Realizzato per volere dell'allora titolare Ferdinando Gallotta, il negozio si inserisce e ricopre parte del basamento di Palazzo Caravita con il suo rivestimento in marmo azzurro “Labrador” e granito grigio. I riquadri di marmo, fissati con grappe dalla forma floreale, sono in alcuni punti sostituiti da vetrine della stessa dimensione. Il prestigio della vetrina viene dato da questi materiali di rivestimento e dall'eleganza delle forme sinuose della sua mostra, che ingloba l'ingresso e la vetrina laterale. Quest'ultima venne studiata nell'originale forma ondulata dall'architetto insieme al figlio Luciano, per evitare i riflessi di luce sui cristalli. L'interno è caratterizzato da un insieme di decori che richiamano un antico passato. I rivestimenti in marmo, le linee smussate degli angoli e la geometria circolare dell'ingresso, di gusto moderno si uniscono infatti ad una vaga tendenza neobarocca, ritrovabile soprattutto nel disegno delle cornici delle bacheche e nel soffitto, sormontato da una calotta in ferro battuto lavorato con decori a ricciolo.

Fonti archivistiche :

Archivio Privato Avena:

Prospetto della vetrina, sc. 1:100, copia eliografica.

Gino Avena

Villa Dei Pini

1957-59

Pineta di Monteargento n. 77, Marina di Minturno (Latina)



La villa, situata poco distante dalla linea di costa, è nascosta e protetta dai pini e presenta una pianta con andamento spezzato nella facciata principale, in contrasto con quello curvilineo delle terrazze aggettanti e del corpo scale posteriore.

Giochi morbidi e flessuosi, di gusto neo-barocco, sono offerti dalle scale d'invito all'ingresso principale e dalla disposizione, a diversi livelli di quota, degli spazi del giardino, il cui disegno concavo-convesso asseconda la disposizione dei pini e la conformazione della facciata principale della villa. Realizzata in muratura portante di tufo, la villa si sviluppa su due piani: un piano terra, dove si distribuiscono un soggiorno con camera ospiti, due bagni ed una cucina ed un livello superiore dove risiedono due camere da letto con annesso spogliatoio e bagno.

Dominano i richiami ad un'architettura marina nella scelta delle cromie dei rivestimenti interni, dalle tinte pastello dei verde acqua, celeste e rosa, nel disegno delle ringhiere in tubolare e nelle rifiniture esterne, con elementi singolari e baroccheggianti sparsi nel giardino, quali il forno e la fontana. Vaghe reminiscenze paterne si possono intravedere nella presenza della sagoma arcuata del corpo scala e nell'originario disegno del tetto di copertura, riferibili entrambi a quelli realizzati da Adolfo per villa Scaldasferri. Gli stilemi di carattere personale si possono invece individuare nel contrasto fra la forma quadrata ed arcuata delle sue bucatore e nella scelta di inserire una finestra d'angolo nella facciata principale, vero e proprio *leit motiv* della sua produzione anteguerra.

Fonti archivistiche :

Archivio Privato Lo Schiavo:

Piante, prospetto e sezione, sc. 1:100, copia su carta.

Giulio De Luca - Gino Avena

Hotel Majestic

1957-59

Largo Vasto a Chiaia n. 68, Napoli



Nel 1953, dopo l'acquisto e la demolizione di una villetta preesistente, la Società Edilizia Napoletana S.p.a. decise di realizzare su quel lotto un fabbricato per civile abitazione. L'incarico fu affidato a Giulio De Luca il quale prevede un edificio articolato su nove piani con annessi negozi e gallerie. Solo tre anni dopo, l'impresa stabili di trasformare l'edificio, in fase di realizzazione, in albergo di media categoria. Il nuovo progetto, modificato dallo stesso De Luca, prevedeva un volume alto quattordici piani. A causa di denunce intraprese dai proprietari degli stabili vicini, l'immobile venne ridimensionato in altezza e modificato nuovamente in pianta. L'edificio attuale è frutto di una collaborazione a più mani: all'impostazione progettuale di De Luca, in collaborazione con gli ingg. Borselli e Beato, si unisce un contributo di *miglioria estetica* offerta dall'architetto Avena, che interviene sull'arredo interno e di facciata. L'aspetto ornamentale è riservato agli esclusivi elementi di rivestimento: i mattoni in clinker di diversa fattura, il mosaico dall'attenuante colore celeste chiaro, il pregiato marmo che ricopre il basamento d'ingresso. La pensilina a sbalzo ed i mensoloni a forma di prua di nave esprimono maggiormente l'estro creativo di Avena. Gli ambienti interni, sebbene più volte ristrutturati, conservano in parte l'originaria distribuzione planimetrica definita da De Luca. Le camere sono disposte intorno al corpo scala principale e ad i vani ascensore, mentre sul retro sono collocati la scala e gli ambienti di servizio. Il decimo piano era adibito in origine a ristorante panoramico.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prt.540/56

Primo progetto : piante p. terra, rialzato, tipo, ultimo, prospetto pricip. e lat., sezione, sc. 1:100, copia eliografica; Secondoprogetto: piante piano terra, rialzato e tipo, prospetti e sezione, sc.:1:100, copia eliografica; Prima variante: pianta piano tipo e sezione, sc. 1:100, copia eliografica; Seconda variante: planimetria piano tipo, sc. 1:100, copia eliografica.

Bibliografia:

S.Stenti, *Napoli Guida-14 itinerari di architettura moderna*, Ed. Clean, Napoli 1998, p.61,62 ;

A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, E.S.I. Napoli 1998, p. 190.

S. Stenti, *Napoli Guida e dintorni, itinerari di architettura moderna*, Ed. Clean, Napoli 2010, pp. 108, 109.

Gino Avena

Villa "Il Tempio"

1959

via Tito Lucrezio Caro n. 20, Napoli



Il villino sorge isolato in un suolo sopraelevato rispetto al piano stradale, su di un ampio tornante di via Tito Lucrezio Caro. La sua posizione panoramica, tutta rivolta verso il mare della Gaiola, viene maggiormente valorizzata dalla presenza di numerosi palmizi e spazi verdeggianti. Al giardino pertinenziale si innesta un'ampia terrazza ellittica a sbalzo che, con la sua accentuata sporgenza, sembra volere proiettare l'edificio verso il mare e, nello stesso tempo, ampliare la proprietà oltre il muro di confine. La struttura, pur presentando una volumetria simmetrica, possiede interessanti soluzioni compositive: fra le più rilevanti si devono citare le balconate centrali curve, che raccordano le superfici spezzate dei fronti laterali. Gli spigoli esterni dei corpi laterali vengono smussati al piano inferiore per lasciare posto alle aperture delle stanze sottostanti. La sua conformazione d'insieme, di sagoma poligonale, ricorda molto quella delle ville coloniali sudamericane.

Realizzato principalmente in muratura di tufo, l'edificio si articola su due livelli: nel piano sopraelevato, le stanze poligonali del salotto e della camera da pranzo si innestano ai lati dell'ampio soggiorno semicircolare per creare, all'occorrenza, un unico grande salone di rappresentanza tutto rivolto verso il panorama antistante, mentre a nord, sul lato posteriore della villa, sono invece orientati gli ambienti di servizio e la cucina. Il primo piano ospita invece quattro camere da letto con annessi cabine armadio, bagni e due ampie terrazze.

Fonti archivistiche :

Archivio del Comune di Napoli, Licenze, prt.94/59

Pianta del piano terra e primo piano, sezione e prospetto, sc.1:100, copia eliografica.

Fonti bibliografiche:

- AA. VV., *L'Architettura del quotidiano 1930/1940*, Ed. Carte Segrete, Roma 1990.
- AA.VV., *Enciclopedia dei Papi*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 2000.
- C. Aguglia (a cura di), *Caffè e Ristoranti storici d'Italia. Cronache della forchetta d'argento*, Casa Editrice "Riliegraf", Milano 1951.
- G. Alisio, *Infrastrutture a Napoli. Progetti dal 1860 al 1898*, catalogo A.N.I.A.I., Napoli 1978.
- G. Alisio, *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Officina Ed., Roma 1978.
- G. Alisio, *Il Vomero*, Electa Napoli, ivi 1987.
- A.N.I.A.I., *Omaggio di enti e ditte industriali ai partecipanti al IV Congresso Nazionale Ingegneri ed Architetti Italiani, 19-25 sett. 1923*, Tipo Editrice Meridionale Anonima, Napoli 1923.
- «Annuario d'Architettura» Casa Ed. D'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano 1914.
- A. Avena, *Progetto di ascensore per la Cupola di S. Pietro in Vaticano*, Napoli 1891.
- A. Avena, *Monumenti dell'Italia Meridionale*, Roma 1902.
- A. Avena, *Il restauro dell'Arco di Alfonso d'Aragona in Napoli*, Roma 1908.
- L. F. Babini (a cura di), *Ville di Roma*, C. Crudo & C, Torino 1911.
- G. Baffi, *Teatri di Napoli. Origini, vicende, personaggi e curiosità dei teatri di prosa*, Newton Compoton editori, Roma 1997.
- P. M. Bardi, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Edizioni di «Critica Fascista», Roma 1931.
- G. Basadoma, *Mussolini e le opere napoletane del ventennio*, Ed. Berisio Editore, 1980.
- A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura, Napoli 1930-1940*, Paparo Edizioni, Napoli 2009.
- A. Basso (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. V, UTET, Torino 1985-90.
- P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1994.
- G. Bellet, *Il Vomero capitale di Napoli*, Ed. Bideri, Napoli 1966.
- R. Bossaglia, M. Cozzi, *I Coppedè*, Edizioni Sagep, Genova 1982.
- R. Bossaglia, *L'Art Déco*, Roma-Bari 1984.
- R. Bossaglia, V. Terraioli (a cura di), *Il Liberty a Milano*, ed. Skira, Milano 2003.
- F. Brunetti, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alinea editrice, Firenze 1986 (II ed. 1998).

- A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Clean Edizioni, Napoli 2006.
- A. Buccaro, G. Fabbriatore, L. M. Papa (a cura di), *Atti del I Convegno Nazionale di Storia dell'Ingegneria*, Cuzzolin Editore, Napoli 2006.
- A. Burg, *Novecento Milanese - I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940*, Federico Motta Editore, Milano 1991.
- S. Caccia (a cura di), *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, edizioni ETS, Pisa 2010.
- I. Calvino, *La speculazione edilizia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1958, terza edizione 1978.
- A. Capasso, M. Losasso (a cura di), *Negozi e città. Criteri guida per la riqualificazione delle devanture (mostre, vetrine, tende e insegne) dei basamenti commerciali della città di Napoli*, Prismi Editrice, Napoli 1999.
- M. Capobianco, *La nuova stazione di Firenze. Storia di un progetto*, «Universale di Architettura», collana diretta da Bruno Zevi, Edizioni Testo&Immagine, Roma 2001.
- Y. Carbonaro, L. Cosenza, *Le ville di Napoli*, Newton Compton editori, Roma 2008.
- V. Cardone, *Bagnoli nei Campi Flegrei. La periferia anomala di Napoli*, ed. CUEN, Napoli 1989.
- U. Carughi, *La Galleria Umberto I. Architettura del ferro a Napoli*, F. Di Mauro Editore, Napoli 1996.
- U. Carughi, *Sperimentazioni dei materiali e nuove tecnologie*, in *Civiltà dell'Ottocento*, catalogo mostra, Electa Napoli, ivi 1997.
- U. Carughi, E. Guidi, *Alfredo Cottrau 1839-1898*, Electa Napoli, ivi 2003.
- U. Carughi (a cura di), *Città Architettura Edilizia pubblica, Napoli e il Piano INA-Casa*, Clean Edizioni, Napoli 2006.
- S. Casiello, G. Fiengo e R. Mormone (a cura di), *Ricordo di Roberto Pane*, Edizioni di «Napoli nobilissima», Napoli 1991.
- A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli*, E.S.I., Napoli 1998.
- M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'architettura Moderna. La prima esposizione italiana di Architettura razionale*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli 1973.
- M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'architettura Moderna. Il MIAR*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976.
- G. Chierici, *Per la tutela delle bellezze naturali della Campania*, Bestetti e Tuminelli, Milano-Roma, senza data (ma 1925).
- P. Cortese, I. Isacco, *Giuseppe Capponi (1893-1936)*, Gangemi ed., Roma-Reggio Calabria 1991.

- G. Cosenza, F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Electa, Napoli 1987.
- P. Craveri, A. de Martini, *Napoli, le grandi Opere del 1925-1930*, Grimaldi Editore, Napoli 2006.
- E. Crispolti, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo Electa, Milano 1980.
- B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari 1947.
- G. D'Amato, *L'Architettura del protorazionalismo*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1987.
- G. D'Amato, *Fortuna e immagini dell'Art Déco*, Ed. Laterza, 1991.
- G. D'Amato, *Storia dell'arredamento*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1992, II ed. 1999.
- G. D'Amato, *Storia del design*, B. Mondadori Editore, Milano 2005.
- M. D'Ambrosio, *Emilio Buccafusca e il futurismo a Napoli negli anni Trenta*, Liguori Editore, Napoli 1991.
- R. De Fusco, *Il Floreale a Napoli*, E.S.I., Napoli 1959 (II ed. 1989).
- R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Ed. Laterza, Roma Bari 1974.
- R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, Electa Napoli, ivi 1994.
- R. De Fusco, *Storia dell'Arredamento dal '400 al '900*, Franco Angeli s.r.l., Milano 2004.
- M. N. de Luco, *Trattorie e cuochi celebri nella Napoli dell'800*, Luigi Regina Editore, Napoli 1969.
- M. De Michelis (a cura di), *Case del Popolo: un'architettura monumentale del Moderno*, Marsilio Editore, Venezia 1986.
- C. de Seta, *L'architettura del Novecento*, Utet, Torino 1981.
- C. de Seta, *Il destino dell'architettura. Persico Giolli Pagano*, Laterza, Roma-Bari 1985.
- C. de Seta, *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Roma Bari 1987.
- C. de Seta(a cura di), *Architetture e città durante il fascismo*, Ed. Laterza, Roma Bari 1990.
- C. de Seta (a cura di), *L'architettura a Napoli fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi, 1999.
- A. Di Luggo, A. Castagnaro, *Ferdinando Chiaromonte, disegni opere progetti*, Officina Edizioni, Roma 2008.
- G. Doria, *Le strade di Napoli*, R. Ricciardi editore, Milano - Napoli 1971.
- A. Duncan, *Déco*, Electa, Milano 2009.
- I. Ferraro, *Napoli, Atlante della città storica- Quartieri Bassi e il Risanamento*, ed. Clean, Napoli 2003.
- I. Ferraro, *Napoli, Atlante della città storica- Quartieri Spagnoli e " Rione Carità"*, ed. Oikos, Napoli 2004.

- M. Finizio, S. Zazzera, *Il Quartiere dei Broccoli*, Nuove Edizioni, Napoli 1985.
- M.T. Fiorio, *Il Castello Sforzesco di Milano*, Ed. Skira, Milano 2005.
- K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Editore Zanichelli, Bologna 1986.
- V. Franchetti Bardo (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo, dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaca Book, Milano 2003.
- G. Galasso (a cura di), *Napoli*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1987.
- A. Gambardella, C. De Falco, *Avena architetto*, Electa Napoli, ivi 1991.
- A. Gambardella (a cura di), *Dal barocco al razionalismo. Studi di architettura*, E.S.I., Napoli 1996.
- O. Ghiringhelli, *Camillo Guerra 1889_1960. Tra neoeclettismo e modernismo*, Electa Napoli, ivi 2004.
- S. Giedion, *Spazio, Tempo e Architettura*, U. Hoepli Editore, Milano 1954.
- P. Giordano, *Napoli. Guida di architettura moderna*, Officina Edizioni, Roma 1994.
- G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Utet, Torino 1931.
- E. Godoli, M. Giacomelli (a cura di), *Architetti ed ingegneri dal Levante al Magreb. 1848-1945*. Maschietto Editore, Firenze 2005.
- E. Godoli, S. Finzi, M. Giacomelli, A. Saadaoui (a cura di), *Architectures et architectes italiens au Maghreb*, Edizioni Polistampa, Firenze 2011.
- B. e G. Gravagnuolo, *Chiaia*, Electa Napoli, ivi 1990.
- B. Gravagnuolo, *Il Mito Mediterraneo nell'Architettura Contemporanea*, Electa Napoli, ivi 1994.
- B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone, S. Villari, *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli: 1928-2008*, Clean Edizioni, Napoli 2008.
- B. Gravagnuolo, *Napoli dal 900 al futuro*, Electa Napoli, ivi 2008.
- L. Greco, *Il progetto di Lamont Young*, Ludovico Greco Editore, Napoli 1965.
- F. Ierace, *Giovanni Muzio 1893-1982*, Electa, Milano 1994.
- H. Klotz, V. Pavan (a cura di), *La Nuova Scuola di Roma*, Arsenale Editrice, Venezia 1987.
- A. La Gala, *Il Vomero e l'Arenella*, Ed. Guida, Napoli 2000.
- A. La Gala, *Vomero storia e storie*, A. Guida Editore, Napoli 2004.
- A. La Gala, *Le strade del Vomero*, Ed. Guida, Napoli 2006.
- D. Lucignano, S. Catullo, *Giuseppe Macedonio scultore maiolicaro*, Ed. Fioranna, Napoli 2011.
- D. Maggiore, *Napoli e la Campania. Guida storica, pratica e artistica*, Napoli 1922.
- M. Magnano, *Leonardo*, nella collana *I geni dell'arte*, Ed. Mondadori Arte, Milano 2007.
- F. Mangone, *Giulio Ulisse Arata. Opera completa*, Electa Napoli, ivi 1992.

- F. Mangone, *Marcello Nizzoli. Disegni d'architettura 1917-18*, Electa Napoli, ivi 1992.
- G. Masobio, P. Portoghesi, *Album degli Anni Cinquanta*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1977.
- A. Masoero, R. Miracco, F. Poli (a cura di), *L'Estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*, Edizioni G. Mazzotta, Milano 2004.
- M. L. Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi ed., Roma 1992.
- G. Nifosi Sini, *L'Inghilterra degli anni '30*, Alinea Editrice, Firenze 1992.
- F. Ogliari, *Terra di primati*, Cavallotti editori, Milano 1975.
- R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939.
- R. Parisi, *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*, Edizioni Athena, Napoli 1998.
- B. Passamani (a cura di), *Fortunato Depero*, catalogo mostra del 1981, Musi Civici di Rovereto, Galleria Museo Depero.
- L. Patetta, *L'architettura dell'eclettismo, Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Maggioli ed., Milano, 1975.
- R. Pergolesi, *Economia sociale ed edilizia moderna*, Istituto Poligrafico Editoriale Meridionale, Napoli 1941.
- G. Petrilli, *L'IRI nell'economia napoletana*, in *Storia di Napoli*, Vol. X, 1971.
- R. Pinto (a cura di), *Arte napoletana nei secoli: saggi di storia dell'arte a Napoli*, Editrice Euroedit, Napoli 1995.
- M. Pisani, *Architetture di Armando Brasini*, Officina Edizioni, Roma 1996.
- P. Portoghesi, F. Mangione, A. Soffitta, *L'architettura delle Case del Fascio*, Alinea Editrice, Firenze 2006.
- M. Prignano, *Urbano VI, il papa che non doveva essere eletto*, Casa editrice Marietti, 1820.
- «Quaderni della Triennale», Hoepli, Milano 1936.
- R. Ribaud, *Un teatro chiamato Diana*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2003.
- S. Sorrentino - A. Avena, *Di una funicolare aerea tra via Roma ed il corso Vittorio Emanuele, progetto di Stanislao Sorrentino e Adolfo Avena*, Tipografia Economica, Napoli, 1885.
- A. Stefanile, *I cento bombardamenti di Napoli. I giorni delle Am-lire*, A. Marotta editore, Napoli 1968.
- S. Stenti, *Napoli moderna. Città e case popolari 1868-1980*, Clean Edizioni, Napoli 1993.
- S. Stenti (a cura di), *Marcello Canino 1895/1970*, Clean Edizioni, Napoli 2005.

S. Stenti, V. Cappiello (a cura di), *Napoli Guida e dintorni, itinerari di architettura moderna*, Clean Edizioni, Napoli 2010.

F. Tentori, *Contributo alla storiografia di Giuseppe Sommaruga*, in «Casabella» n. 217, 1964.

P. A. Toma, *Napoli sotto il cielo 1920-1960*, Compagnia dei Trovatori ed., Napoli 2006.

E. Trevisani, *Napoli industriale e commerciale*, Napoli 1895.

E. Valeriani, *Del Debbio*, Editalia, Roma 1976.

A. Vitale (a cura di), *Napoli, un destino industriale*, Napoli 1992.

H. Voss, *L'Ottocento*, Görlich Editore, Milano 1973.

L. Young, *Ferrovia Tubolare per la città di Napoli*, Tipografia d'arte Angelo Buono, Napoli 1925.

B. Zevi, *Zevi su Zevi*, Editrice Magma, Milano 1977.

Riviste:

«Architettura e Arti Decorative», anno V, fasc. I-II, sett.-ott. 1925.

«L'Architettura italiana» n. 9, settembre 1918.

«L'Architettura Italiana» n. 5, maggio 1921.

«L'Architettura Italiana» n. 1, gennaio 1922.

«L'Architettura Italiana», XIX, n. 12, 1 dic. 1924.

«L'Architettura Italiana» n. 11, dicembre 1928.

«L'Architettura Italiana» XXIV, 1929.

«L'Architettura Italiana» giugno 1932.

«L'Architettura Italiana», XXVIII, 1933.

«ArQ 3», Electa Napoli, ivi 1990.

«ArQ 11», Electa Napoli, ivi 1996.

«Bell'Italia» n. 16, agosto 1987.

«Bollettino dell'Associazione per l'Archeologia Industriale». Centro Documentazione e Ricerca per il Mezzogiorno, nn. 35-37, 1994.

«Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», XVI, n.21, 26 maggio 1898.

«Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli» n. 23, 8 dicembre 1898.

«Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», XVII, n. 6, 23 marzo 1899.

«Bollettino del Comune di Napoli», IV trim., 1914.

«Bollettino del Comune di Napoli», n.5, 1929.

«Bollettino periodico dell'ICSR», anno VI, n. 1.
«La Casa Bella» n. 48 dicembre 1931.
«Domus», agosto 1928.
«Domus», gennaio 1937.
«Domus» n. 260, anno 1951.
«Edilizia Moderna», n. 81, dicembre 1963.
«Napoli Rivista Municipale», n. 9-10, Anno 59°, settembre – ottobre 1933.
«Urbanistica» n. 7, 1951.
«Urbanistica» n.65, 1976.

Quotidiani:

«L'avvenire del Mezzogiorno», 2-3 ottobre 1954.
«Corriere del Vomero», Anno 2, n.3,15 febbraio 1978.
«Il Giornale d'Italia», 2 marzo 1908.
«Il Giornale d'Italia», 1 aprile 1908.
«Giornale dello spettacolo», Agis 1972.
«Il Mattino» 26 febbraio 2005.
«La Propaganda» del 1-15 - 22 e 29 marzo, 5 - 12 e 26 aprile, 1 -2 e 3 maggio 1908.